UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL FACULTÉ DES LETTRES

Gerusalemme Conquistata
e
Gerusalemme Liberata

THÈSE

présentée à la Faculté des lettres de l'Université de Neuchâtel
pour obtenir le grade
de DOCTEUR ÈS LETTRES

PAR

DOMENICO BONINI

1973
EDIZIONI «L.E.M.A.» - AGNO

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41555006_0018

Gerusalemme Conquistata
e
Gerusalemme Liberata

UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL FACULTÉ DES LETTRES

Gerusalemme Conquistata
e
Gerusalemme Liberata

THÈSE

présentée à la Faculté des lettres de l'Université de Neuchâtel
pour obtenir le grade
de DOCTEUR ÈS LETTRES

PAR

DOMENICO BONINI

1973
EDIZIONI «L.E.M.A.» - AGNO

La Faculté des Lettres de l'Université de Neuchâtel, sur les rapports de M. Remo Fasani, Professeur à l'Université de Neuchâtel, et de M. Pio Fontana, Professeur à l'École de Hautes Études Commerciales et Sociales de St. Gall, autorise l'impression de la thèse présentée par M. Domenico Bonini, en laissant à l'auteur la responsabilité des opinions énoncées.

Neuchâtel, le 27 octobre 1972

©
Proprietà letteraria riservata

INDICE

Introduzione . . . . . p. 11
Osservazioni sulla struttura metrica . . . 15
I legami fra le ottave 23
Alcuni aspetti della rielaborazione stilistica . . 33
Il ritmo narrativo 59
I personaggi 67
Goffredo 73
Argante 85
Tancredi 101
Erminia - Nicea 123
Armida 145
Il paesaggio 161
Conclusione 181
Bibliografia 191

Vorrei esprimere qui la mia più profonda riconoscenza al professor Remo Fasani, per l'interesse costante che ha dimostrato seguendo l'elaborazione di questo lavoro e per le sue critiche, che mi sono sempre state utilissime.
Desidererei inoltre ringraziare sentitamente il professor Lanfranco Caretti per i suoi preziosi consigli.

INTRODUZIONE

«... una lettura della *Conquistata* condotta sempre e soltanto in funzione di un confronto con la *Liberata* nuoce ad una valutazione obbiettiva di essa».

(M. Vailati)[1])

«Un esame libero, indipendente cioè da un riferimento ad altre opere, se è concesso per il *Rinaldo* o per l'*Aminta,* per la *Liberata* o per il *Mondo Creato,* non è possibile invece per la *Conquistata.*»

(G. Getto)[2])

Le due osservazioni citate, in chiaro antagonismo, circoscrivono abbastanza bene il problema che si trova alla base di questo lavoro: è dannosa, utile o indispensabile una lettura condotta mediante il continuo confronto tra la *Gerusalemme Conquistata* e la *Gerusalemme Liberata*? Chi si è curvato sull'esame della critica tassiana, non può sottrarsi all'istintivo desiderio di compiere, una volta per tutte, una lettura indipendente della *Conquistata,* per vedere fino a che punto siano validi i giudizi più o meno sbrigativi, con i quali si confina ancora oggi il poema fra quelli destinati a non dare mai pagine a un'antologia. Particolarmente esplicito in proposito è il giudizio della Vailati, la quale sostiene che «anche avvicinandosi senza ostilità alla *Conquistata,* essa resta, nella migliore delle ipotesi, la sorella minore della prima Gerusalemme.»[3]), rivelando così la reale esistenza di una «ostilità» nei confronti dell'opera, che dobbiamo alla critica tradizionale. Eppure, già agli inizi del secolo scorso, Luigi Carrer, pubblicando i due poemi a riscontro, indicò come «sempre che il Tasso corresse il suo poema, lo peggiorò; quando aggiunse cose nuove, o, a meglio dire, in ciò ch'egli compose di pianta, si

---

1) *A proposito del problema della «Gerusalemme Conquistata»,* in «Studi Tassiani», II, (1952), p. 116.
2) *La Gerusalemme Conquistata,* in *T, Tasso,* Milano, Marzorati, 1950, p. 431.
3) *Il tormento artistico del Tasso dalla Liberata alla Conquistata,* Milano, Marzorati, 1950, p. 77.

mostrò bene spesso il poeta di prima.»[1]). Era questo un invito a quella lettura indipendente di cui si diceva prima; invito male accolto se, in tempi meno lontani, da studiosi di chiara fama, quali il Sozzi, potevano uscire giudizi tendenti a togliere qualsiasi valore poetico al rifacimento, come il seguente: «Il deturpatore della *Liberata* nella *Conquistata* non è una vittima traviata da storture teoriche, è semplicemente un ex-poeta, un letterato dall'estro indebolito e dalla fantasia offuscata.»[2])

Ciò non significa però che un lavoro di raffronto tra i due poemi non s'imponga, per meglio individuare le ragioni profonde del rifacimento e valutare i risultati poetici conseguiti. Del resto, più che una lettura indipendente, è necessaria una lettura indipendente da pregiudizi.

S'è voluto a tal fine condurre la ricerca partendo dal cuore dei due poemi, nella scelta di due categorie che facilmente si prestano a esemplificare le mutazioni tematiche e formali, a volte inscindibili, quelle dei personaggi e del paesaggio. Questo, non senza premettere alcune osservazioni sulle caratteristiche strutturali esteriori, dal ritmo narrativo, ai legami fra le ottave, dai tipi di verso usati, fino alle rime e al lessico.

Se l'esposizione non risulterà quindi rigidamente ordinata, ma presenterà invece numerose compenetrazioni fra le parti, lo si dovrà al fatto che qui non si vuol tanto dimostrare l'esistenza di qualche nuova prospettiva secondo la quale considerare il poema tassesco, quanto, più modestamente, indicare un metodo di lettura inteso a sottolineare alcuni aspetti stilistici che meglio permettano di apprezzare i punti salienti dell'opera in quanto creazione artistica, contribuendo eventualmente alla rivalutazione, già in atto, della *Conquistata*.

1) *La Gerusalemme Liberata di T. Tasso col riscontro della Conquistata,* Padova, Alla Minerva, 1828, vol. III, p. 322.
2) *La poetica del Tasso,* in *T. Tasso,* Milano, Marzorati, 1957, p. 60.

OSSERVAZIONI
SULLA STRUTTURA METRICA

Va innanzitutto richiamato il fatto che ci si trova di fronte a due poemi di mole ben diversa: i venti canti della *Liberata* riuniscono infatti 1927 ottave, mentre i ventiquattro libri della *Conquistata* ne contano ben 2739. Si ricordi inoltre che 346 stanze della *Liberata* sono state interamente rifiutate. Ora, un rifacimente di tal mole non deve essere considerato unicamente come gonfiatura o diluizione del poema precedente, ma va analizzato nei suoi vari aspetti che, quale più quale meno, riflettono le variazioni apportate alla favola stessa.

Considerando acquisita la maggior epicità del secondo poema, ci si aspetterebbe di vederla riflessa in un cospicuo aumento nell'uso dell'endecasillabo di 6a, a maiore, che, come la rispettiva tonalità musicale, suggerisce un andamento particolarmente trionfante. Mettendo invece a confronto alcuni campioni, di un centinaio di versi ciascuno, tolti da diverse parti delle due opere, ad esempio i primi cento versi dei canti III e XIII della *Liberata* e i versi corrispondenti della *Conquistata*, ci si accorge che gli endecasillabi con accenti di 4a e 8a diminuiscono nella *Conquistata* solo del 2% circa in media e rappresentano il 35% dei versi. È chiaro che un confronto simile non avrebbe molto senso, se effettuato sulla totalità dei poemi, poichè sarebbe poco logico considerare alla stessa stregua i versi accettati, quelli parzialmente accolti, quelli totalmente rifatti sulla stessa materia e quelli assolutamente nuovi. Si può tuttavia osservare che a volte l'aumento degli endecasillabi a maiore diviene più sensibile nelle parti totalmente nuove, rispetto a quelle unicamente rielaborate, dove spesso i versi ritoccati presentano altrettante sostituzioni di endecasillabi con accento di 6a a quelli a minore, quante viceversa. Prendendo ad esempio la prima ottava del III canto della *Liberata*, si vede che il secondo verso:

A nunziar che se ne vien l'aurora;[1])

1) Il testo da cui son tolte le citazioni della *Liberata* è quello stabilito da Lanfranco Caretti nella collezione «Classici Italiani» Mondadori o «I classici Rizzoli».

perde, nella corrispondente prima ottava del IV libro della *Conquistata*, la sua qualità di endecasillabo a minore e diviene:

Quasi annunzi ai mortali: Or vien l'aurora.[1])

Ora, poichè simili osservazioni sarebbero alquanto sterili, senza un opportuno approfondimento delle ragioni di questi cambiamenti, si noti come, se da un canto il verso perde la sua compattezza introducendo l'annuncio in forma diretta *Or vien l'aurora*, che fa maggiormente sentire la cesura, d'altro canto acquista maggior vigore, come si conviene a un annuncio squillante. Ciò è dovuto in parte alla caratteristica dell'endecasillabo a maiore e in parte alla scelta dei termini, che suggeriscono indubbiamente un tono più aulico.

Per restare intanto al problema degli accenti, vediamo nella stessa ottava il quinto verso,

Quando il campo, ch'a l'arme ormai s'appresta,

perdere nella *Conquistata* il suo accento di 6a, unitamente ad altre variazioni nel senso e nei vocaboli scelti:

Quando ogni schiera ch'al vïaggio è presta.

È questo un chiaro esempio di compensazione, dove, nella stessa ottava, la perdita di un endecasillabo di 4a e 8a vien compensata pochi versi più sotto dalla perdita di uno di 6a. Questa regola è tutt'altro che generale, eppure la s'incontra con sufficiente frequenza perchè valga la pena di ricordarla.

Passando dal metro alla rima, si può premettere che la struttura stessa della stanza pone l'accento sulla clausola dell'ottava, cioè sul distico a rima baciata.

Una prima osservazione riguarda le cosiddette rime facili, cioè i participi passati regolari, usati anche in funzione di aggettivo o di sostantivo, e gli infiniti dei verbi. Queste rime, già rare nella *Liberata*, non scompaiono dalla *Conquistata*, malgrado il carattere del rifacimento, che si può dire per lo meno laborioso, salvo alcuni casi in cui i versi mantengono la stessa materia, espressa però con termini diversi; qui allora scompare spesso la rima facile, benchè non si possa naturalmente affermare che la principale preoccupazione del poeta sia stata quella di eliminarla.

Abbiamo, ad esempio:

Van con lui quattrocento, e triplicati
Conduce Baldovino in sella armati.
(*GL*, I, 40)

che diviene:

1) Il testo da cui son tolte le citazioni della *Conquistata* è quello curato da Luigi Bonfigli per la collana «Scrittori d'Italia», Bari, Laterza, 1934, in attesa dell'edizione critica.

Nè i gran monti passò più nobil coppia
E quel numero stesso ei quasi addoppia.
(*GC*, I, 46).

Occorre inoltre sottolineare l'assenza di rime facili dalle parti totalmente nuove, indicativa di un impegno più conscio.

Ovviamente rimangono e ricompaiono anche nelle parti nuove quelle rime che potremmo dir facili in quanto le parole che le contengono rappresentano associazioni banali, quasi imposte dall'argomento stesso alla memoria del poeta prima, del lettore poi. Fra queste, alcune delle quali si ripetono più volte anche in uno stesso canto, citiamo: *gloria / vittoria (GC,* II, 65), *passo / sasso (GC,* II, 66), *padre / madre (GC,* VII, 14), *donne / gonne (GC,* VII, 15), *selve / belve (GC,* VIII, 18), *langue / sangue (GC,* XVII, 77), *bosco / fosco (GC,* IV, 68), *core / dolore (GC,* XI, 13), *core / ardore (GC,* XVIII, 101), e naturalmente *amore / core (GC,* V, 90).

Un accenno almeno richiedono poi le rime equivoche che, seppur rare, compaiono sedici volte nella *Liberata* e ventidue nella *Conquistata,* ma due volte al massimo per canto nel primo poema, tre al massimo per libro nel secondo. In nove canti poi della *Liberata* e in undici libri della *Conquistata* non ve n'è traccia, benchè ve ne siano alcune anche nelle parti nuove, il che prova che anche questo dato, seppur poco significativo, nella percentuale diminuita (*GL* 0,82%; *GC* 0,73%), mostra il relativo rifiuto di un procedimento estremamente artificioso, sentito già come chiara stonatura.

Molto più significativo, sempre per l'uso nel distico finale, è l'aumento delle rime con nesso pluriconsonantico, rispetto a quelle monoconsonantiche e vocaliche[1]). Questo procedimento ha il pregio di dare maggior sonorità alla chiusa del verso; per questo abbiamo compreso fra i nessi pluriconsonantici anche le geminate dei digrammi *gl, gn, sc,* indubbiamente più sonore delle consonanti semplici, ottenendo, sulla totalità dei poemi, il 51% di rime pluriconsonantiche nella *Liberata,* contro il 69% nella *Conquistata.* Inoltre, se in sette canti della *Liberata* le rime monoconsonantiche e vocaliche superavano in numero le pluriconsonantiche, ciò accade in due soli libri della *Conquistata.* Per mostrare come non si tratti di un fenomeno puramente acustico, basterebbe ricordare che senso e suono sono, come risultato poetico, inscindibili, se non con operazione analitica astratta e artificiosa, tale poi da non garantire il valore delle conclusioni; ma si vedano qui alcuni esempi.

Quando Dio, nel primo canto, decide d'inviare l'arcangelo Gabriele a Goffredo per spingerlo a proseguire nell'impresa, nella *Liberata,* la funzione dell'angelo è racchiusa nel distico finale dell'ottava:

1) Fenomeno, questo, già parzialmente analizzato da Arnaldo Di Benedetto nell'articolo *L'eleborazione formale della «Gerusalemme Conquistata»,* in «Giornale storico della letteratura italiana», CXLV (IV, 1968).

Giù i decreti del Ciel porta, ed al Cielo
Riporta de' mortali i preghi e 'l zelo.
(*GL*, I, 11, 7-8).

dove si nota innanzitutto la posizione debole del secondo *Cielo* che richiama in rima un termine interno allo stesso verso, e per giunta in forte *enjambement*, poichè l'immagine si conclude solo col *riporta* che apre il secondo verso.

Nella *Conquistata*, si ha invece:

Che i decreti del ciel in terra porta,
E i preghi e i voti nostri al ciel riporta.
(*GC*, I, 14).

Scompare l'*enjambement*, la cui funzione è sostituita da quel *cielo*, che passa al secondo verso in posizione interna, dove lega meglio e pesa meno, mentre la rima, non solo pluriconsonantica ma persino derivativa, pone l'accento sulla funzione dell'angelo, sul nucleo cioè dell'immagine. Si vede qui, dunque, come l'accresciuta sonorità del verso sia solo un aspetto, e non il principale, della rielaborazione.

Poco oltre il passo citato, lo stupore di Goffredo dopo le parole rivoltegli dall'angelo è così espresso:

Resta Goffredo a i detti, a lo splendore,
D'occhi abbagliato, attonito di core
(*GL*, I, 17).

Il passo corrispondente suona diverso nel secondo poema:

Ma ne l'alma rifulse, e 'n man lo scettro
Lucente gli lasciò d'oro e d'elettro.
(*GC*, I, 21).

Nella prima formulazione, oltre al chiasmo che, salvo rare eccezioni, rimane pur sempre una figura ricercata e artificiosa, si nota subito la giustapposizione di due versi, spezzati, che scinde artificialmente in due momenti consecutivi ma distinti un fenomeno unitario; i detti e lo splendore lasciano invece contemporaneamente attonito il cuore e abbacinata la vista. Nel secondo verso, inoltre, l'azione è resa mediante il termine *abbagliato*, che ne esprime il risultato; poeticamente, quindi, si realizza con poca immediatezza, anche perchè la posizione dell'accento di 6a tende a far scivolare l'attenzione su *attonito*. Nella *Conquistata*, al contrario, l'immagine si realizza benissimo, perchè l'abbagliamento viene espresso mediante la causa *scettro / lucente*, posto persino in *enjambement*, anzichè con l'effetto. Il tutto è poi rafforzato dall'allitterazione, *lucente gli lasciò;* inoltre la posizione dell'accento principale nell'endecasillabo a maiore del primo tra i versi considerati sottolinea

rifulse, per cui qui lo splendore c'è e lo si sente, richiamato persino dall'*oro* del verso seguente e dall'*elettro*, che non è certo ambra ma quella particolare, fulgida lega d'oro e d'argento.

Ora, analizzando il peso che ha, nel rifacimento di questi versi, l'introduzione di una rima pluriconsonantica, vediamo come la parola che la contiene, oltre a quella che Arnaldo Di Benedetto[1]) perspicacemente chiama «saturazione sonora dell'endecasillabo», assolve anche la funzione di centro d'irradiazione di ciò che caratterizza il distico, lo splendore; e questo proprio grazie alla posizione del vocabolo scelto, *scettro*, rispetto all'inarcatura che lo rafforza.

I due esempi sono stati tratti dallo stesso canto e da stanze vicine, proprio per dire la frequenza di questo fenomeno dell'aumento di rime pluriconsonantiche, e dunque la sua importanza.

1) *Op. cit.*, p. 495.

I LEGAMI FRA LE OTTAVE

La ricerca e l'analisi delle parole che svolgono la funzione di legare le ottave fra loro impongono, in un'operazione di confronto come quella che qui si va conducendo, un notevole sforzo. Per questo s'è ritenuto opportuno limitarsi al primo libro, del resto alquanto significativo, in quanto contiene praticamente la materia del primo canto, con quasi tutte le ottave però formalmente rielaborate. Anche da queste osservazioni si potrà quindi trarre lo spunto per penetrare le ragioni profonde del rifacimento.[1])

Individuare il legame non è sempre facile, poichè spesso la parola con cui le ottave si legano non si trova nell'ottava immediatamente precedente; a volte si trova persino ad alcune ottave di distanza. Quest'operazione, poi, non è utile soltanto da un punto di vista filologico, per confermare o infirmare un'edizione critica, per entrare insomma in linea di conto a proposito di una questione di varianti, ma può anche rivelarsi particolarmente illuminante in un problema di stile.

Occorre tuttavia premettere che i legami sono di varia natura, anzi addirittura classificabili in categorie precise. Il caso pù frequente è quello dei legami, che per comodità diremo puri, dove lo stesso vocabolo compare in due ottave contigue o almeno vicine, eventualmente con le mutazioni formali, ad esempio di genere e di numero. Nella *Conquistata* abbiamo per esempio:

Quando al gran seggio ascese il sommo Padre
(*GC*, I, 9, 3)

seguito da:

Due i piè, due van girando il seggio augusto
(*GC*, I, 10, 8).

1) Il merito di aver iniziato e sviluppato questo tipo di ricerche va a Remo Fasani, di cui si veda almeno l'articolo *Errore und Orrore. Editionsprobleme in der Divina Commedia,* in «Neue Zürcher Zeitung», 19.10.1969.

Come si vede, il legame è qui evidente e di particolare forza. Le due ottave risultano quindi unite in modo piuttosto compatto.

Un secondo tipo di legame comporta un cambiamento di categoria grammaticale, da aggettivo a sostantivo, da sostantivo a verbo, eccetera, pur esprimendo lo stesso concetto con termini aventi la stessa radice; abbiamo, ad esempio, nella *Liberata*, *Ma vede in Baldovin cupido ingegno* (I, 9, 1) seguito da *Non cupidigia in lui d'oro o d'impero* (I, 10, 5). Anche i legami di questa categoria sono dunque notevolmente solidi, seppur in grado minore rispetto al primo tipo. Sempre a questo gruppo si potrebbero aggiungere i rari casi di quei legami ottenuti, anche senza mutare la categoria grammaticale, partendo da una stessa radice, ad esempio mediante forme verbali composte a partire da uno stesso verbo: *opporre* (*GL*, I, 75, 8) e *imporle* (*GL*, I, 76, 8).

A un terzo gruppo appartengono i legami che esprimono lo stesso concetto o la stessa immagine, con la variazione (la classica *variatio*) però del termine. La forza di questi legami sarà perciò, come s'intuisce facilmente, estremamente varia, in relazione alla forza dell'immagine evocata. Particolarmente chiaro è un caso che appare all'inizio della *Conquistata: E pria che d'ostro il crin,...* (I, 6, 3) subito seguito da *Ma quando fia che la tua nobil chioma / Porpora sacra in Vatican circondi* (I, 7, 1-2), dove si vede che il legame è addirittura doppio, *crin, chioma - ostro, porpora.*

Evidentemente, il procedere troppo avanti su questa via può essere pericoloso, poichè tra due parole qualsiasi è sempre possibile stabilire un'associazione più o meno diretta. Si dovranno dunque considerare validi come legami quei termini che più chiaramente vengono a porsi in diretto collegamento. Proprio in questa categoria avremo comunque i casi più interessanti, poichè, se è sempre immediato il raccordo tra due vocaboli che differiscono soltanto per una variazione formale, sta invece alla sensibilità di ogni singolo lettore sentirne più o meno vivo il legame tra due termini uniti solo dalla stessa immagine che realizzano. D'altra parte, è qui che il legame svolge meglio la sua funzione, intesa a stabilire l'unità del micro-ritmo narrativo; unità la cui percezione non può che essere, come s'è detto, assolutamente individuale, come individuale sarà anche il giudizio estetico che da essa consegue.

Poiché s'è parlato di solidità del legame, va poi ricordato come la scelta stessa dei vocaboli che lo costituiscono determini la sua forza, in relazione alla maggiore o minore distanza nelle associazioni che si stabiliscono tra il vocabolo e l'argomento narrato. Così avremo, nella prima parte del canto primo della *Conquistata*, innumerevoli legami basati su parole come *Dio, cielo, luce, alto, re, duce, signore, vittoria*, nella seconda torneranno spesso invece *guerriero, cavaliere, gente, gloria, schiera, ferro, armi,* con le loro variazioni. Questa limitazione, normalmente imposta dalla narrazione, non pesa affatto, anzi prepara il lettore che, di ottava in ottava, si sente trasportato su di un'onda musicale di cui riconosce toni e temi, apprezzando quindi

maggiormente un'opera non spezzata da rotture eccessivamente brusche; questo perché anche in arte noi siamo disposti ad accettare solo quelle novità che, in fondo, già ci aspettiamo.

Ma ciò che più importa è sapere come il Tasso sentisse questo problema dei legami e cogliere eventuali sfumature diverse, a questo proposito, nella redazione dei due poemi. È indubbio che il nostro poeta ritenesse di notevole importanza l'esistenza del legame fra le ottave, soprattutto perché raramente lo si deve cercare oltre le tre ottave di distanza, mentre spesso lo si trova, non solo nell'ottava immediatamente seguente, ma persino nello stesso verso.

La forza poi del legame viene ad assumere un'infinita gamma di sfumature; dalla tenue congiunzione:

Né fia che 'l buon Pagano aggravi al fondo
Chi fa de le memorie avare prede,
Né tre fratei lombardi al chiaro mondo
(*GC*, I, 76, 3-5),

Né Guasto né Rodolfo a dietro io lasso,
Né l'uno e l'altro Guido, ambo famosi
(*GC*, I, 77, 1-2),

al legame ancora leggiero formato dalla particella copulativa:

Son fra' lodati Ubaldo anco, e Rosmondo
(*GL*, I, 55, 1),

.. .o ne la guerra anco consorti,
Non sarete disgiunti ancor che morti!
(*GL*, I, 56, 7-8),

fino alla coppia di sostantivi, riportata due ottave sotto, con l'unico passaggio di uno di questi all'aggettivo che ne deriva:

L'arene e i lidi costeggiando rade
(*GC*, I, 102, 4),

Lunge portâr da gli arenosi liti
(*GC*, I, 104, 3),

dove il legame è senz'altro più forte. Talvolta ben tre ottave consecutive contengono lo stesso legame; vediamone un esempio dove il Tasso si serve di un verbo:

Ma i settemila che lasciâr Bologna
(*GC*, I, 91, 1),

Né gli Ernici addivien che indietro ei lasce
(*GC*, I, 92, 7),

Altri lasciâr cui sol di gloria calse
(*GC*, I, 93, 7).

Con vincolo ancora più forte sono legate quelle ottave in cui più termini ritornano, come in questo caso, dove ben tre vocaboli fungono da legame, *messo, cielo, Dio:*

È tra Dio questi e l'anime migliori,
Interprete fedel, messo giocondo,
Che i decreti del ciel in terra porta,
E i preghi e i voti nostri al ciel riporta
(*GC*, I, 14, 5-8);

nell'ottava seguente bastano due versi per farci ritrovare il legame:

Disse al messaggio Dio...
E 'l gran duce ab eterno in cielo io scieglio
(*GC*, I, 15, 1 e 8).

Ci si può chiedere ora fino a qual punto il fatto d'instaurare i legami fra le ottave sia un'operazione cosciente, dove cominci cioè il procedimento intuitivo che, attingendo a un fondo di vocaboli comuni a un certo argomento, istituisca automaticamente ciò che il lettore attento riconosce come una trama di legami, tesa a dare compattezza alla narrazione. Se l'operazione intuitiva fosse predominante, dal confronto dei due poemi, il rifacimento dovrebbe comportare sovente la perdita del legame, proprio perché spesso consta di singoli interventi, amputazioni e trapianti eseguiti sull'ottava, affondando il bisturi in parziali e circoscritte zone, secondo precisi criteri. Ma non è affatto così, perché assistiamo proprio alla netta volontà, quando fra gli scarti del rifacimento un legame scompare, di sostituirlo con uno nuovo e spesso più evidente. Ancora una volta, dunque, il Tasso non opera spinto da ragioni pseudo-riformistiche o neo-aristotelistiche, bensì mosso da interiore quindi poetico convincimento, frutto di più matura coscienza letteraria. E valga per tutti questo esempio, dove il lettore avvertito sente, nelle due ottave, un fitto e complesso intreccio di legami, che danno al prologo del discorso di Goffredo una compattezza e una fluidità purtroppo oltre non mantenute:

Guerrier' di Cristo, a ristorare i danni
De la sua fede il re del ciel *vi elesse,*
*E securi fra l'arme, e fra gl'*inganni
De la terra *e del* mar *vi scorse e resse:*
Sì ch'abbiam molte in breve spazio d'anni
Ribellanti provincie a lui sommesse;
E fra le genti soggiogate e dome,
Stese le insegne vincitrici, e 'l nome.

Già non lasciammo i dolci pegni e 'l nido
Natio, fame cercando indegne e false,
Né la vita esponemmo al vento infido,
Ed a' perigli pur de l'onde salse,
Per acquistar barbara terra *e* grido
Che cessi alfine; o d'altro onor ci calse

Che d'immortale e di celeste *palma,*
Però ch'ogni altro pregio è grave salma.
(*GC*, I, 24-25).

Vediamo, a conclusione del capitolo, alcuni esempi in cui, quando il poeta deve lasciar cadere un legame a causa del rifacimento, subito lo ristabilisce ricuperandolo dai versi del primo poema o creandone uno nuovo.

S'è già citato il caso in cui *cupido ingegno* (*GL*, I, 9, 1) lega con *cupidigia* (*GL*, I, 10, 5); ora, nella *Conquistata*, il verso:

Non cupidigia in lui d'oro o d'impero
(*GL*, I, 10, 5)

diventa:

Né brama il move di sperati imperi
(*GC*, I, 13, 5),

venendo così a cadere il legame.

A questo punto, il Tasso, che sulla stessa materia ha formalmente rifatto l'intera ottava (*GL*, I, 10), trasforma il primo verso:

E cotanto internarsi in tal pensiero

nel seguente:

E così fisse al cor gli alti pensieri
(*GC*, I, 13, 1),

che si lega al verso

In Antïochia alti princìpi ei mira
(*GC*, I, 12, 6),

ripreso quasi invariato da quello corrispondente nella *Liberata:*

Suo d'Antïochia alti principii mira
(*GL*, I, 9, 6).

Osservando ora tutto il gruppo delle ottave che descrivono lo sguardo di Dio scrutante i principi cristiani, si nota con meraviglia che *alti pensieri* non si lega solo con *alti princìpi*, dell'ottava precedente, bensì anche con un altro identico *alti pensieri* (*GC*, I, 11, 6), situato due ottave prima e proprio nel sesto verso, per meglio unirsi a ciò che seguirà.

Se questo esempio prova l'indiscutibile attenzione del poeta al mantenimento dei legami, tutti questi *alti pensieri* non compensano però la perdita di quello stupendo:

E cotanto internarsi in tal pensiero
(*GL*, I, 10, 1),

che così bene esprime un problema profondamente sentito dal nostro autore, riprendendo ciò che solo due ottave sopra suonava:

E con quel guardo suo ch'a dentro spia
Nel più secreto lor gli affetti umani
(*GL*, I, 8, 3-4),

e di cui non v'è più traccia nella *Conquistata*.

Ciò sta forse a dimostrare il superamento nel Tasso, uomo e personaggio, di quella crisi che l'attenzione psicologica di un Dio, umanizzato nell'atto di spiare, tradiva. Un fatto però trattiene dalle conclusioni affrettate: proprio nell'ottava seguente a quella del legame citato, ricompare l'*interni* rifiutato in *GC*, I, 13, 1:

Ma poi ch'ebbe di questi e d'altri cori
Scorto gl'interni sensi il re del mondo
(*GC*, I, 14, 1-2),

a sostituzione di ciò che nella *Liberata* era soltanto *intimi sensi* (*GL*, I, 11, 2).

A volte, rimaneggiando un intero verso, il poeta conserva unicamente il legame, il che tradisce una volta ancora la sua particolare cura per questo aspetto della composizione. Abbiamo, ad esempio:

Ma di celeste maestà il compose
(*GL*, I, 13, 6)

che, in un'ottava in cui un solo verso è riportato intatto dal primo poema, diventa:

Ma pur vi risplendea celeste raggio
(*GC*, I, 16, 6),

legandosi così a *messaggier celeste* (*GC*, I, 17, 6), posto nell'ottava seguente e persino nel verso corrispondente di essa.

Più o meno analogo è il caso seguente, in cui abbiamo un legame che si realizza sì per opposizione, ma anche per associazione quanto mai diretta (tra *infido* e *securo*).

Anche qui le ottave corrispondenti nella *Conquistata* sono praticamente rifatte nella loro totalità, eppure, benché accompagnino sostantivi diversi, i due aggettivi che fungono da legame rimangono invariati:

Né la vita esponemmo al mare infido
(*GL*, I, 22, 3),

Ov'abbia la pietà sede secura
(*GL*, I, 23, 6)

divengono nel secondo poema:

Né la vita esponemmo al vento infido
(*GC*, I, 25, 3),

D'inganni, e darle albergo in lui securo
(*GC*, I, 26, 6).

Si potrebbe pensare che il legame sia rimasto unicamente per ragioni di rima, quasi per inerzia dunque, sola parte mantenuta per evitare la fatica di cercare nuove rime; ma ecco subito un esempio in cui i termini si legano all'interno del verso e, pure spostandosi, vengono mantenuti nel rifacimento a garanzia del legame. Nella *Liberata* si aveva:

Furo, e vittorie fûr meravigliose
(*GL*, I, 26, 4),

D'ogni nostra vittoria? e che più 'l vieta?
(*GL*, I, 27, 8).

Nel nuovo poema abbiamo invece:

Di sue vittorie; ei vinse, e pria n'ascose
(*GC*, I, 30, 4),

De le vittorie? e chi 'l ritarda, o 'l vieta?
(*GC*, I, 31, 8).

Questo legame è poi ripreso, e quindi rafforzato, nella *Conquistata,* con un verso dell'ottava seguente, totalmente nuovo rispetto al primo poema:

De la vittoria è già maturo il parto
(*GC*, I, 32, 6).

Si pensi inoltre che il Tasso mantiene questi casi anche se, come proprio nelle ottave citate, il legame è addirittura doppio o triplo; se ne omette però la citazione, lasciando eventualmente alla curiosità del lettore il compito di rilevarlo.

Interessante è poi il caso in cui, venendo nel rifacimento a cadere un legame, esso è ricuperato immediatamente, addirittura nello stesso verso, riprendendo uno o più termini di un'ottava precedente.

Vediamo nelle ottave che narrano la storia di *Tancredi,* dove il suo nome stesso funge da legame, che questo cade passando alla *Conquistata:*

Poi che Tancredi al fin vittorïoso
(*GL*, I, 46, 3)

diviene infatti nell'ottava corrispondente:

Poi che, sparso di sangue e polveroso
(*GC*, I, 58, 3),

dove ci accorgiamo con stupore che il Tasso riprende non un singolo termine ma tutta una complessa immagine (spargere sangue) da un'ottava che precede quasi immediatamente quella in questione, sostituendo così il legame caduto con uno altrettanto solido:

Spargendo i campi di sanguigno smalto
(*GC*, I, 56, 4).

A volte, le ottave totalmente nuove, quelle cioè che non hanno corrispondenza alcuna con la *Liberata*, non si legano solo all'ottava precedente, ma addirittura alle due ultime, quasi a inserire in modo più saldo la parte nuova nella compattezza del poema.

Valido esempio ne è il seguente, retto dall'immagine dei metalli e delle armi che se ne traggono:

Se ben di ferro armata ella riluce
(*GC*, I, 86, 4),

Che 'l ferro uso a far solchi, a franger glebe
(*GC*, I, 87, 5),

E quei che d'aurea vena e di ferrigna
(*GC*, I, 88, 1),

dove l'ultimo verso appartiene all'ottava che non ha corrispondenza con la *Liberata*.

E se si son tolti questi esempi da un solo canto è proprio perché non si trattava qui di scegliere, su tutto il poema, quei pochi casi che meglio si prestavano a convalidare un precedente discorso, bensì di dimostrare l'esistenza di fenomeni che trovano nel modo compositivo tassesco una costante frequenza.

ALCUNI ASPETTI
DELLA RIELABORAZIONE STILISTICA

Sul problema dell'elaborazione formale della *Conquistata* si sono già curvati insigni studiosi dell'opera tassesca[1]: senza aver quindi la pretesa di divulgare scoperte eccezionali, ci si accontenterà qui di esporre alcuni aspetti di questo tema.

Quale introduzione si riprenderanno alcune caratteristiche ormai scontate del rifacimento, per vedere poi se soffrono qualche eccezione; facendo questo si scivolerà fatalmente in alcune osservazioni estese anche al lessico, senza però dedicarvi un intero capitolo.

È noto come una delle maggiori preoccupazioni del Tasso, al momento in cui si accinse al rifacimento, fosse quella di nobilitare la materia e la forma del suo poema. Di questa nobilitazione si vide il risultato nell'ingrossamento numerico degli eserciti, nell'aumento delle difficoltà nelle singole imprese e nell'attenzione continua portata all'innalzamento delle virtù dei personaggi; nella forma, poi, lo si vide nell'amplificazione e nel passaggio a un tono spesso eccessivamente ampolloso, che spiacque alla maggior parte dei critici.

Ma vediamo praticamente, nel testo, come si attua questo fenomeno.

Del caso più banale, stracitato, dell'aumento numerico dei guerrieri, basti un solo esempio:

Venìan dietro duecento in Grecia nati
(*GL,* I, 50, 1),

Dietro apparìan ben mille in Grecia nati
(*GC,* I, 71, 1),

dove l'immagine non viene arricchita solo dal numero quintuplicato degli agili cavalieri greci, ma anche dall'avverbio che l'accompagna, *ben mille,* e

1) Oltre all'articolo di A. Di Benedetto, si ricordi almeno il breve ma eccellente saggio di G. Peter Brand, *Tendenze stilistiche nella Gerusalemme Conquistata,* in «Studi Tassiani», XIII, (1963), pp. 87-103.

soprattutto dal verbo, *apparìan*, che esprime tanto più stupore del piatto *venìan dietro*.

Goffredo, eletto sommo duce dell'esercito cristiano, nel primo poema *si mostra ai soldati* (*GL*, I, 34, 1); diversamente, e più propriamente vista la particolare situazione, si presenta nella *Conquistata:*

Quinci a le schiere in maestate appare
(*GC*, I, 38, 3),

col passaggio, tra l'altro, dal concreto e prosaico *soldati* al più eletto *schiere*. Come si vede, la nobilitazione investe generalmente tutta l'immagine, eppure a volte si insinua anche nel singolo termine, sostituendo un sostantivo o un verbo, modificando un aggettivo o un avverbio. *Forti eroi* (*GL*, II, 8, 2) diviene così *illustri eroi* (*GC*, III, 77, 2); davanti al sommo duce,

Passar distinti i cavalieri e i fanti.
(*GL*, I, 35, 8);

ma, nella *Conquistata*,

Passar a stuolo cavalieri e fanti.
(*GC*, I, 39, 8),

di modo che le due azioni son ben diverse: l'oste non sfila più semplicemente separata, bensì *a stuolo*, suggerendo così l'idea di una grande moltitudine di armati; Goffredo, eletto all'alta carica, doveva *comandare altrui* (*GL*, I, 33, 2), ora deve, ben altrimenti, *comandar a' forti* (*GC*, I, 37, 2); e quando Argante gli si rivolge lo chiama *sprezzator de le più dubbie imprese* (*GL*, II, 89, 5), mentre nella *Conquistata* lo chiamerà *vincitor de le più dubbie imprese* (*GC*, III, 87, 5); anche Pietro l'Eremita, che *privato fra' principi a consiglio Sedea* (*GL*, I, 29, 3-4), fa ora un'apparizione ancor più maestosa, *fra' duci sedea d'alto consiglio* (*GC*, I, 33, 3), dove, sia detto per inciso, compare un elativo, *alto*, sparso a profusione nel poema tassesco; l'armata navale forniva nel primo poema *arnesi* e *biade* (*GL*, I, 78, 6) al campo cristiano, ma ciò dev'esser parso poca cosa se, nel rifacimento, *gli porta arme, veste, oro ed argento* (*GC*, I, 102, 5), sostantivi insomma che suggeriscono l'immagine di veri tesori; nel distico che narra la morte di Dudone, gli *occhi che dura qüete preme e ferreo sonno* (*GL*, III, 45, 7-8), dove il Tasso si serve di aggettivi straordinariamente coraggiosi ed efficaci, divengono, nella corrispondente fine di Guidone, *i lumi* (*GC*, IV, 50, 7), mutazione nobilitante ancor più significativa perché è l'unica apportata al riuscitissimo distico; il fendente che Tancredi, giunto al ponte levatoio del castello di Armida, cala su Rambaldo di Guascogna, cade nella *Liberata* su un *pilastro* (*GL*, VII, 43, 6), ma nella magnificenza del rifacimento percuote un *marmoreo simolacro* (*GC*, VIII, 36, 6).

Persino gli animali non sfuggono all'inflazione della magnificenza, e primo fra tutti, il cavallo, per il quale si vede che il termine più volte rifiutato di *corridore* (*GL*, II, 40, 2; VII, 1, 6; VII, 77, 7; IX, 30, 8) è sostituito, ad esempio, da *buon destrier* (*GC*, VIII, 1, 6 e X, 29, 8), *gran destriero* (*GC*, II, 5, 2) e *corsier sì bello* (*GC*, VIII, 73, 7), tutte espressioni atte ad innalzarne la figura ed inoltre più esatte.

A volte al poeta basta spostare un termine all'interno di un verso, per ottenere un effetto maggiore, senza ricorrere alla sostituzione con elementi particolarmente pomposi e magniloquenti. Analogamente ad altri casi di rafforzamento sentimentale, riscontrabili nel poema, anche l'amore di Tancredi per Clorinda deve essere accresciuto già come sboccia; si diceva nella *Liberata* che *a pena è nato, Già grande vola, e già trionfa armato* (*GL*, I, 47, 7-8), nel rifacimento, invece, *Vola già grande* (*GC*, I, 59, 8), dove la semplice inversione sottolinea il *grande*, posto ora in fine di emistichio.

Il Tasso si deve poi essere accorto che, in poesia, un termine, anche se negato, rimane, perché l'immagine si realizza ugualmente. Ora, se questo termine è negativo, non c'è altra soluzione se non quella di sostituirlo col suo contrario; così le *non brutte ferite* (*GL*, I, 53, 8) di Dudone di Consa divengono *belle ferite* (*GC*, I, 74, 7) passando a fregiare il corpo di Guidone, con notevole incremento del valore attribuito al vecchio guerriero.

La caccia alle espressioni troppo prosaiche riferite a immagini di cui vien ritenuto utile l'innalzamento, deriva coerentemente dallo sforzo di nobilitazione del poema epico e può esigere il sacrificio di espressioni poco auliche. Poiché anche i pagani non fanno, in alcuni casi, eccezione alla ricerca della magnificenza, Alete, dalla cui bocca uscivano, nella *Liberata*,

Più che mèl dolci d'eloquenza i fiumi
(*GL*, II, 61, 6),

dovrà rinunciare al miele, troppo concreto e banale:

Dolci versò de l'eloquenza i fiumi
(*GC*, III, 56, 6).

Sempre nell'intento di escludere le immagini troppo realistiche, qualora si oppongano all'intento nobilitante, la nube di polvere, che annuncia agli abitanti sbigottiti di Gerusalemme l'avvicinarsi dell'esercito cristiano, e sembra di *fiamme gravida e di lampi* (*GL*, III, 9, 6), nella *Conquistata* balena e arde invece

Come fiamme nel sen rinchiuda e lampi
(*GC*, IV, 18, 6),

gravida essendo stato sentito come una stonatura; eppure lo si rimpiange e si condanna la variazione perché se è meno realistica è anche meno efficace. A maggior ragione la figura di Goffredo viene con cura preservata dagli accenni che possono diminuirla; perciò la minaccia di Argante che promette ai Franchi di usare la spada ricevuta in dono contro il duce stesso:

Ditegli che vederne omai s'aspetti
Ne le viscere sue più certa prova
(*GL*, III, 48, 1-2),

suona di un realismo attenuato nella *Conquistata:*

Ditegli che vederne omai s'aspetti
in se stesso e ne' suoi più certa prova
(*GC*, IV, 53, 1-2),

essendo ormai inconcepibile un così crudo riferimento agli intestini del cavalier sovrano. Già nel primo canto, Goffredo, rivolgendosi ai duci crociati, ricorda loro di non aver lasciato la patria

Per acquistar di breve suono un grido
Vulgare...
(*GL*, I, 22, 5-6);

al poeta, intento a purgare dalla volgarità il suo poema, dev'esser spiaciuto persino il termine *vulgare*, poichè lo muterà in *grido Che cessi alfin* (*GC*, I, 25, 5-6).

È chiaro però che il realismo viene attenuato solo in casi simili a quelli citati, mentre viene generalmente accentuato nelle scene di battaglia, che assumono a volte toni foschi, truculenti e sanguinari, sconosciuti al primo poema.

Accanto a questo aspetto, rimane tuttavia la preoccupazione di eliminare i passaggi troppo prosaici, frutto di un giudizio artistico più maturo, cui s'è già accennato. Così, nell'ottava già citata che narra la meravigliosa apparizione di Clorinda e il relativo colpo di fulmine di Tancredi, era sfuggito al poeta un verso tanto banale da formare come un vuoto, dopo l'annuncio del dramma, *era pagana* (*GL*, I, 47, 3), della bella guerriera giunta al fonte:

Per l'istessa cagion di ristorarse.
(*GL*, I, 47, 4).

Nel rifacimento il brutto verso è subito colto e mutato, purtroppo con uno certo non più felice, poiché la realizzazione non è sempre all'altezza dell'intenzione:

O per trarsi la sete, o per lavarse.
(*GC*, I, 59, 4).

Nella stessa strofa, passando alla *Conquistata*, si ha un *donzella* (*GL*, I, 47, 1) che diviene *alta donzella;* ciò non conferma solo l'ipotesi della nobilitazione estesa alle figure dei guerrieri pagani, ma riporta anche il discorso a una delle più evidenti caratteristiche formali del rifacimento: l'aggiunta dell'epiteto al sostantivo[1]), parte anch'essa, insomma, dell'amplificazione. Ed ecco *ventura* (*GL*, IV, 79, 5) divenire *alta ventura* (*GC*, V, 78, 5), *torri* (*GL*, IX, 22, 6) *alte torri* (*GC*, X, 21, 6), *guerriera* (*GL*, III, 26, 6) *alta*

1) Si sorvola su questo aspetto, come su quelli dell'aumento delle copie e dell'accumulo, già recentemente esaminati con ricchezza di risultati da A. Di Benedetto, *op. cit.*

guerriera (*GC*, IV, 36, 6), *battaglia* (*GL*, III, 26, 5) *crudel battaglia* (*GC*, IV, 32, 5), *rabbia* (*GL*, IX, 78, 8) *gran rabbia* (*GC*, X, 81, 8), *nuvolo* (*GL*, X, 16, 2) *atra nube* (*GC*, XI, 27,2).

Sempre in quest'ordine d'idee, l'aggettivo, quando già accompagna il nome, viene spesso raddoppiato, sia all'interno, sia in clausola di verso, in omaggio a un'affermazione del Tasso teorico[1]). Si vede quindi, nella stessa ottava, *letizia nova* (*GL*, I, 86, 1) dare *alta speranza e nova* (*GC*, II, 9, 1), *veraci segni* (*GL*, I, 86, 2) *segni occulti e palesi* (*GC*, II, 9, 2), *arme vittrici* (*GL*, I, 88, 8) *arme irate e vincitrici* (*GC*, II, 12, 8), *danno universale* (*GL*, I, 86, 3) *gran pubblico danno* (*GC*, II, 9, 2) e inoltre *paterna cura* (*GL*, *III*, 35, 6) dà *pietosa e nobil cura* (*GC*, IV, 41, 6), *lunge* (*GL*, III, 36, 3) *incauta e lunge* (*GC*, IV, 42, 3), *cene liete* (*GL*, VI, 4, 2) *cene mai superbe e liete* (*GC*, VII, 4, 2), *matutina tromba* (*GL*, XI, 19, 7) *sonora orribil tromba* (GC, XIV, 39, 7). La predilezione per la coppia di aggettivi compare poi anche in sostituzione di altri termini e non solo quale raddoppiamento di un singolo epiteto: *il furor de le percosse* (*GL*, VI, 41, 3) si trasforma in *gravi aspre percosse* (*GC*, VII, 62, 3). All'estremo di questa tendenza troviamo un verso che, nel rifacimento, conta ben cinque aggettivi; quando Rinaldo s'incammina verso la selva di Saron incantata da Ismeno:

Pur né spiacente a lui, né pauroso
Il bosco par, ma lietamente ombroso
(*GL*, XVIII, 17, 7-8),

ma quando è Riccardo a dirigervisi:

Né gli sembrava quello orrido bosco
Ma lieto, verde, ameno, ombroso e fosco.
(*GC*, XXII, 1, 7-8).

Il passaggio dal singolo termine alla coppia concerne poi anche i nomi, per cui si ha, ad esempio, *vergogna* (*GL*, II, 77, 3) che passa a *danno e vergogna* (*GC*, III, 74, 3) oppure, come per gli aggettivi, l'autore tende all'accumulo nello stesso verso di più sostantivi. Un esempio lo si trova vicinissimo a quello appena citato per gli aggettivi, nell'impresa di Rinaldo che rompe l'incanto della selva, senza lasciarsi affascinare dai suoni meravigliosi che ne escono:

Organi e cetre, e voci umane in rime
(*GL*, XVIII, 18, 7),

mentre ancora più fornita è l'orchestra che accoglie Riccardo nel polisindeto:

E lire e cetre, ed arpe e versi in rime
(*GC*, XXII, 2, 7).

1) «E 'l duplicare le parole ancora è ornamento ch'arricchisce e fa magnifica la poesia», nel V libro dei *Discorsi del poema eroico*, Bari, Laterza, 1964, p. 209.

Un fenomeno equivalente riguarda la frequente formazione della dittologia anche per i verbi. Aladino, in attesa dell'esercito crociato, applica la tattica della terra bruciata e, inoltre,

Turba le fonti e i rivi, e le pure onde
Di veneni mortiferi confonde.
(*GL*, I, 89, 7-8),

mentre Ducalto

Turba le fonti e i rivi, e le pure onde
Di veneno mortal mesce e confonde.
(*GC*, II, 13, 7-8),

dove la coppia di verbi esprime molto meglio l'attenta, subdola attività del tiranno. Si attira poi sin d'ora l'attenzione sul passaggio dal plurale *veneni* al singolare *veneno*, di cui si dirà più avanti. Alete nel suo discorso a Goffredo, riferendosi all'orgogliosa avidità di conquistare sempre nuovi territori, dice:

E quella voglia natural che ferve
(*GL*, II, 68, 4);

ma, nella *Conquistata:*

E quella brama che s'infiamma e ferve
(*GC*, III, 65, 4),

con una soluzione senz'altro più consona sia all'intimo significato, sia al tono del discorso di Alete. Infatti, per il desiderio di conquista, *brama* è più adatto di *voglia*, che lo diminuisce al rango di stimolo capriccioso e, per coerenza con l'intento lusingatore delle parole del messo, la coppia di verbi rafforza meglio l'immagine e meglio s'intona a versi come:

Signor, gran cose in picciol tempo hai fatte
(*GL*, II, 66, 1)

e soprattutto a quel magnifico e sintatticamente coraggioso verso:

Esserciti, città, vinti, disfatte
(*GL*, II, 66, 3)

che, scritto dal Tassino sedicenne, giunge quasi intatto fino alla *Conquistata* (III, 63, 5).

Ma, quando il sol gli aridi campi fiede
(*GL*, III, 3, 3)

è uno dei versi che preludono alla prima apparizione di Gerusalemme ai crociati; nel secondo poema si ha:

Ma, quando il sole i campi infiamma e fiede
(*GC*, IV, 3, 3),

dove l'apparizione della coppia di verbi sacrifica l'epiteto *aridi,* con il risultato di un verso senz'altro meno efficace anche se più sonoro per la comparsa dell'allitterazione di *m* e *f*. Un terzo esempio analogo lo si trova al momento in cui, staccato da Tancredi con un colpo di lancia l'elmo di Clorinda, con le chiome al vento,

Giovane donna in mezzo 'l campo apparse
(*GL,* III, 21, 8),

il poeta ricorda all'innamorato Tancredi:

Questo è pur quel bel vòlto, onde tutt'ardi
(*GL,* III, 22, 5),

divenuto nel rifacimento:

Quello è il bel volto, onde t'infiammi ed ardi,
(*GC,* IV, 28, 5),

con la comparsa per la terza volta del verbo *infiammare* nella formazione della coppia. Tale predilezione per simili effetti scenografici o simbolici — che è poi la stessa cosa in quanto anche l'immagine simbolica è dapprima visiva — di fuoco e di luce è tipica e significativa dalla *Conquistata.*

Ma si veda ancora qualche esempio di raddoppiamento con altri versi. Goffredo, che dirige i crociati sulla città santa,

Gli ordina, gl'incammina, e'n suon gli regge
(*GL,* III, 2, 7);

nella rielaborazione, compie azioni meglio differenziate e nobilitanti, più consone insomma alle sue incrementate virtù di sommo duce:

Gli ordina e muove e drizza; e 'n suon gli regge
(*GC,* IV, 2, 7),

che è verso più energico, agile e guizzante, più adatto insomma a legarsi con il seguente:

Rapido sì, ma rapido con legge
(*GC,* IV, 2, 8).

Il mago Idraote, ritratto mentre rimugina con quali artifici possa indebolire i cristiani:

E va pensando con qual arte in prima
Il poter de' cristiani in parte sceme,
(*GL,* IV, 22, 3-4),

passando all'altro poema, riflette ora su come

Le posse de' fedeli affligga e sceme
(*GC,* V, 22, 4),

con un verso la cui prima variante, *poter* in *posse*, conferma la tendenza generale a scelte lessicali più auliche, mentre *fedeli* per *cristiani*, riferito proprio alle elucubrazioni del mago pagano, è già termine nobilitante in sè, e la coppia in fin di verso, *affligga e sceme* di contro al singolo *sceme*, rafforza la immagine degli intenti malefici dello zio di Armida. Un altro esempio lo si toglie dall'episodio di Gernando invidioso di Rinaldo:

Ciò che di riprensibile e d'indegno
Crede in Rinaldo, a suo disnor non tace
(*GL*, V, 23, 5-6);

la seconda parte del verso diventa, nella *Conquistata, ei non l'asconde e tace* (*GC*, VI, 27, 6), mutazione, questa, giustificabile solo perché più armoniosa. Nel primo duello fra Tancredi e Argante, v'è la bella similitudine dell'orsa umanizzata, per illustrare la reazione del feroce Circasso alla ferita infertagli dal cavaliere cristiano:

Qual ne le alpestri selve orsa, che senta
Duro spiedo nel fianco, in rabbia monta
(*GL*, VI, 45, 1-2),

così trasformata nella rielaborazione:

Qual orsa alpestra, che s'avvalli e senta
(*GC*, VII, 66, 1).

Qui il Tasso introduce nella coppia, che ancora una volta dimostra la cura particolare dedicata alla clausola del verso, un raro e difficile ma espressivo e bellissimo *s'avvalli*, scegliendo un verbo che già Dante aveva usato persino in modo figurato, dunque ancor più difficile:

Ché cima di giudicio non s'avvalla
(*Purg.*, VI, 37),

identificando il giudizio divino con un grande albero.

Un'altra caratteristica della rielaborazione è il passaggio di sostantivi, eventualmente con il loro epiteto, da forme plurali a singolari, pur non considerando la sineddoche. Questa tendenza va per un verso ascritta al fenomeno più ampio della nobilitazione dello stile epico, ma, per un altro, assume una sua caratteristica direzione verso forme più astratte o simboliche.

Aladino esplode in crudeli minacce nei confronti degli abitanti cristiani di Gerusalemme:

Gli ucciderò, faronne acerbi scempi,
Svenerò i figli a le lor madri in seno
(*GL*, I, 87, 3-4)

e Ducalto:

Gli ucciderò, farò crudele scempio
(*GC*, II, 10, 3);

qui il passaggio al singolare consente anche una soluzione più armoniosa, quale variazione delle già numerose forme plurali del distico. L'ottava conclusiva del discorso di Alete inizia con il verso:

Né voi che del periglio e de gli affanni
(*GL*, II, 79, 1),

divenuto:

Né voi, che del periglio e de l'affanno
(*GC*, III, 76, 1),

che è senz'altro parsa forma più solenne al poeta, se acconsentì, per introdurla, al sacrificio, cui del resto spesso si sottopone volentieri nella *Conquistata*, di una rima equivoca, *inganni* (vv. 3, 5), sostituita da *danno / inganno*. Quando Plutone convoca il concilio infernale, il primo di quei celeberrimi versi:

Chiama gli abitator de l'ombre eterne
Il rauco suon de la tartarea tromba
(*GL*, IV, 3, 1-2)

vien così mutato:

Chiama gli abitator de l'ombra eterna
(*GC*, V, 3, 1),

con un'ulteriore concessione al giuoco dell'allitterazione per l'allitterazione (suono *a*). Armida, nella sua commediola a esclusivo beneficio di Eustazio, dice:

Cosa vedi, signor, non pur mortale,
Ma già morta a i diletti, al duol sol viva;
(*GL*, IV, 36, 3-4)

che diverrà:

Ma già morta al diletto, al dolor viva
(*GC*, V, 38, 4),

col passaggio dal plurale a singolare, ma anche con la significativa eliminazione del cacofonico *al duol sol*. Proseguendo nel numero della bella maga, questa volta dedicato a Goffredo e compagni, si trova:

Per non affrettar l'ore al mio morire
(*GL*, IV, 51, 4)

che dà nella *Conquistata:*

Per non affrettar l'ora al mio morire
(*GC*, V, 53, 4),

che ancora una volta è la soluzione più felice, perché meno retorica e più vicina al consueto «ora della morte» e non «ore». Nelle ottave poi, in cui la novella Circe esercita con maggior raffinatezza le arti muliebri, per irretire sempre meglio i nuovi spasimanti:

Ed infiammando l'amorose voglie
Sgombra quel gel che la paura accoglie.
(*GL*, IV, 88, 7-8)

diventa:

Ed infiammando l'amorosa voglia
Sgombra ogni gel che la paura accoglia.
(*GC*, V, 87, 7-8);

in questo caso non si può di certo rifare il discorso fatto per l'esempio precedente, poiché «voglie amorose» è senz'altro locuzione più usuale di quella finalmente accolta. Eppure, preferendola, il poeta si assoggetta alla necessità di variare il verso seguente, dal quale trae un endecasillabo più sfumato e armonioso, essendo evidentemente esclusa la mutazione del primo in conseguenza a quella del secondo. Quale ultimo esempio di questo tipo, si vede un verso tratto dalla conversazione tra due diavoli suscitatori di tempeste, Astagorre e Aletto:

Che dalle fere mani è vivo uscito
(*GL*, VIII, 2, 3),

così rifatto:

Che da la man sanguigna è vivo uscito
(*GC*, IX, 2, 3);

si accoglie qui un lampante caso di sineddoche per l'interesse che presenta: accanto alla tendenza verso l'astrazione insita nel passaggio alla forma singolare, c'è, quasi a compensarla, un epiteto più concreto, *sanguigna* per *fere*, quanto mai indicato, trattandosi delle mani di Satana.

Concludendo dunque questi esempi, nel senso di una tendenza a forme più astratte, si apre proprio l'esame di alcuni casi, che per ora si considerano eccezionali, in cui la scelta va in direzione opposta, verso una precisione, una concretezza e un realismo maggiori.

Nel secondo canto, presentando la giovinezza spartana di Clorinda, il poeta ci dice:

Poscia o per via montana o per silvestra
L'orma seguì di fier leone o d'orso
(*GL*, II, 40, 5-6);

trattandosi di un'ottava intesa a suggerire immagini di effettiva rudezza, in contrasto con la figura gentile della fanciulla guerriera, *via montana* è sostituito con un più aspro *via sassosa* (*GC*, II, 5, 5), mentre l'ultimo, epigrammatico verso:

Fèra a gli uomini parve, uomo a le belve
(*GL*, II, 40, 8)

diviene:

Fèra a l'uom parve, uom tra piagate belve
(*GC*, II, 5, 8),

con significativa aggiunta del realistico epiteto *piagate*.

S'è detto d'una maggior proprietà e precisione che il poeta chiaramente ricerca nella redazione del nuovo poema; eccone subito un esempio: Alete, che sta per esporre la sua ambasciata, postasi la destra al cuore,

E chinò il capo e piegò a terra i lumi
(*GL*, II, 61, 2);

il nuovo verso sarà più propriamente corretto:

E piegò il capo e chinò a terra i lumi
(*GC*, III, 56, 2).

Parlando poi a Goffredo della flotta crociata, Alete dirà *questi legni tuoi* (*GL*, II, 76, 8), usando una metonimia destinata a cadere in favore del più usuale *quel naviglio tuo* (*GC*, III, 73, 8). Nella stessa linea, la risposta del capitano ad Alete contiene un verso:

Quindi l'ardir, quindi la speme nasce
(*GL*, II, 85, 1),

poi corretto:

Quinci ardire e speranza in tutti or nasce
(*GC*, III, 82, 1),

con passaggio di *speme* al meno aulico *speranza*. Nell'orazione funebre che Goffredo dedica a Guidone il poetico *aita* del verso:

Celeste aita ora impetrar ne puoi
(*GL*, III, 69, 7),

che riprende già lo stesso termine del verso precedente, viene sostituito dal più comune *aiuto* (*GC*, IV, 76, 7), che verrà nuovamente preferito a *soccorso* (*GL*, V, 67, 2) in un verso:

Il sommo duce a darle alcun aiuto
(*GC*, VI, 99, 2),

che vede anche il sacrificio di *capitano*, consueto in rima, ma qui, come in qualche altro caso, sostituito anche all'interno del verso[1]). Allo stesso feno-

1) Per questo problema in particolare, si veda A. Di Benedetto, *op. cit.*, pp. 490-91.

meno, cioè all'attenuazione dell'eccesso oratorio, e non alla tendenza verso l'astrazione, si collega il passaggio dal plurale al singolare nelle due belle ottave «botaniche» che chiudono il terzo canto e rispettivamente il quarto libro. Le *chiome* (*GL*, III, 76, 2) di querce e tassi passano a *chioma* (*GC*, IV, 82, 2) e *l'ire de' venti* (*GL*, III, 76, 4) s'accontentano del leggermente meno pomposo *l'ira de' venti*. Così le frodi (*GL*, IV, 86, 2) di Armida si mutano nel più spento *inganni* (*GC*, V, 85, 2) e l'osato *bel riso celeste* (*GL*, IV, 91, 6) della maga, con notevole perdita, diviene *bel viso celeste* (*GC*, V, 90, 6); ma si veda il tutto:

E lampeggiar fa quasi nuovo sole,
Il chiaro sguardo e il bel viso celeste
(*GC*, V, 90, 5-6),

dove la prima immagine era senz'altro da preferire anche perché retta da *lampeggiare*, voce più adatta per uno sguardo e un sorriso. Si veda però ancora qualche ultimo esempio di questa riduzione verso forme meno retoriche, spesso coincidente con la precisa volontà di evitare allusioni che potrebbero rimanere oscure. Goffredo, preparando l'assalto alla città, ordina che ognuno confessi i propri peccati

E pasca il pan de l'alme a la gran mensa
(*GL*, XVIII, 62, 4);

nella rielaborazione, l'ampollosa immagine cade, in favore di un più piano ed efficace

E prenda il santo cibo a sacra mensa
(*GC*, XXIII, 22, 4).

Due ottave sotto,

I matutini messaggier del sole
(*GL*, XVIII, 64, 2)

sono riportati semplicemente a *i rai* (*GC*, XXIII, 24, 2).

A volte, il poeta interviene con estrema delicatezza, mutando particolari minimi, con variazioni di cui solo un più attento esame rivela l'efficacia. Rimanendo nella linea di quanto precede, vediamo un caso relativo alla presentazione di Rinaldo in mostra:

Se 'l miri fulminar ne l'arme avvolto,
Marte lo stimi; Amor, se scopre il volto.
(*GL*, I, 58, 7-8).

Nella *Conquistata*, l'unica variazione apportata a questo distico è un più piano *vedi* (*GC*, I, 79, 7), che sostituisce *miri*, eppure basta lasciar suonare nell'orecchio qualche volta il verso, per accorgersi di quanto meglio il meno forte *vedi* lasci tutto l'impeto del verso ai termini riferiti a Riccardo. Sempre di questo eroe, Erminia diceva *è fanciullo ancora* (*GL*, III, 38, 2), ma più propriamente, viste le imprese che lo attendono, nel nuovo poema si dirà

giovinetto è ancora (*GC,* IV, 44, 2). Nel primo canto, Dio vede Rinaldo, che pende dalle labbra di Guelfo e *chiari antichi essempi apprende* (*GL,* I, 10, 8); Riccardo, con minor pompa e in termini più asciutti, da Raimondo, *'l costume antico apprende* (*GC,* I, 38, 8).

Per non accumulare gli esempi, si ritorna qui alla tesi iniziale, ricordando che ciò che è stato da tanti critici indicato come l'aspetto più debole del rifacimento, cioè lo stile divenuto pomposo e retorico, sa per la nobilitazione eccessiva di episodi e figure, sia per la scelta di termini più aulici e astratti o per l'amplificazione a livello narrativo e formale, soffre parecchie, salutari e significative eccezioni.

È chiaro che agli esempi finora proposti se ne possono opporre infiniti altri in netto antagonismo, come *bianco collo* (*GL,* III, 30, 6) / *eburno collo* (*GC,* IV, 36, 6), *il vecchio* (*GL,* X, 14, 1) / *il veglio* (*GC,* XI, 22, 1), *mondo* (*GL,* V, 3, 7) / *secol* (*GC,* VI, 3, 7); ma ciò che si vuol dire qui è che, accanto all'esigenza di creare uno stile ridonante, il Tasso sentì anche, seppur in minor misura, quella opposta, verso l'attuazione di un'elocuzione più piana, quasi un controcanto all'impeto sonoro delle ottave più reboanti.

E perché non si creda che questo lavoro pretenda di trovare miglioramenti in ogni aspetto del rifacimento, ecco subito qualche caso in cui l'implificazione comporta perdite rilevanti.

Goffredo, nel primo canto, rammenta ai crociati la loro ultima meta:

Espugnar di Sion le nobil mura,
(*GL,* I, 23, 2);

nella *Conquistata,* il tono del verso tende a innalzarsi verso un'espressione più astratta, per immagini figurate, con risultato molto meno convincente:

Scuoter d'Èlia pensando il giogo duro
(*GC,* I, 26, 2).

E quando, finalmente, la città santa apparirà ai guerrieri cristiani, si avranno quei magnifici versi, in cui l'anafora e le ripetizioni giustificate così bene esprimono, in tutte le sfumature ritmche e sonore, il concitato entusiasmo dei crociati:

Ecco apparir Gierusalem si vede,
Ecco additar Gierusalem si scorge;
Ecco da mille voci unitamente
Gierusalemme salutar si sente.
(*GL,* III, 3, 5-8);

purtroppo, l'intento di dare maggior magnificenza spegne la chiusa nel rifacimento, dove il grido entusiastico rimane pura espressione verbale:

Ecco si grida omai, non si bisbiglia,
Del gran Sion la nubilosa figlia.
(*GC,* IV, 80, 3, 7-8).

Ancora nel primo canto, l'avanzata cristiana è resa con un verso rapido ed efficace:

In corso velocissimo sen vanno
(*GL*, I, 80, 7),

dove quel superlativo ha il potere di assorbire in sé il senso di tutto il verso; nel secondo poema, volendo amplificare l'immagine, il Tasso sciupa tutto, arricchendo cioè un verso a scapito della sua immediatezza:

Però veloci a guerriggiar sen vanno
(*GC*, I, 104, 7).

Si veda infine un'intera ottava, dove la situazione non richiedeva un particolare sforzo nobilitante, ma dove ritroviamo alcuni dei fenomeni fin qui indicati.

Nella lunga sfilata dell'esercito cristiano in mostra è la volta di olandesi e fiamminghi:

Seguìa la gente poi candida e bionda
Che tra i Franchi e i Germani e 'l mar si giace,
Ove la Mosa ed ove il Reno inonda
Terra di biade e d'animai ferace;
E gl'insulani lor, che d'alta sponda
Riparo fansi a l'Oceàn vorace:
L'Oceàn che non pur le merci e i legni,
Ma intere inghiotte le cittadi e i regni.
(*GL*, I, 43).

E nella *Conquistata:*

D'òr cinge il collo, e d'òr gli abiti verga,
Chi tra Franchi, e Germani, e 'l mar si giace,
E 'n su la Mosa, o lungo il Reno alberga,
Ne la più verde terra e più ferace:
E chi riparo fa che no 'l sommerga,
De l'alta sponda a l'Oceàn vorace,
A l'Oceàan, che non sol merce e legni,
Ma le cittadi assorbe integre e i regni.
(*GC*, I, 48).

Significativa è l'apertura con l'immagine scintillante di collane e vesti dorate, opposta alle caratteristiche fisiche della carnagione pallida e dei capelli biondi; pure notevole è l'abbandono del così concreto *biade* e *animai* per un più astratto *Ne la più verde terra e più ferace,* mentre a forme più auliche si eleva l'ultimo verso, dove *inghiotte* diviene *assorbe* e *intere* passa a *integre.*

Malgrado tutto questo sforzo di nobilitazione, si preferisce la soluzione del primo poema, meglio inserita, tra l'altro, nel carosello di armi e armati dal *seguìa* che apre la stanza.

Prima di passare ad altri aspetti della rielaborazione formale, si attira ancora l'attenzione sulla presenza di notevoli eccezioni alle tendenze predominanti, valida dimostrazione della riluttanza del poeta a farsi schiavo della propria teoria.

Il Tasso si lascia infatti indirizzare ma non soggiogare dalla sua poetica.

Parallela alla ricerca della magnificenza corre, nella *Conquistata*, anche quella di una maggiore epicità[1]), che ha naturalmente precisi riscontri in varie mutazioni formali; è però chiaro che questo aspetto non sarà che il riflesso di un fenomeno meglio esaminabile, in altra sede, relativamente a situazioni o a personaggi particolari. Se ne veda comunque almeno un esempio significativo, nell'apertura del terzo canto (IV libro), dove è descritta l'alba del giorno in cui i crociati marciano finalmente su Gerusalemme:

Quando il campo, ch'a l'arme omai s'appresta,
In voce mormorava alta e sonora,
E prevenia le trombe; e queste poi
Dieder più lieti e canori i segni suoi.
(*GL*, III, 1, 5-8)

che divenne poi:

Quando ogni schiera ch'al vïaggio è presta
Lunge in voce s'udiva alta e sonora;
E tra corni e tamburi e 'l suon de l'arme,
Le trombe risonar col fiero carme.
(*GC*, IV, 1, 5-8).

Già una prima lettura convince del cambiamento totale di tono; un esame appena più attento rivela poi la caduta del convenzionale *campo* in favore di un più diretto *schiere*, mentre l'immagine poco convincente di quel mormorare sonoro passa ormai a un più deciso *lunge s'udiva* e, infine, alle trombe s'affiancano marziali *corni e tamburi*, cui s'aggiunge lo strepito delle armi, per produrre un ben più bellicoso *fiero carme*, in opposizione al lirico *lieti e canori segni*.

Anche qui non mancano però esempi opposti, di riduzione dell'epicità, a volte con non trascurabile miglioramento. Il Principe delle Tenebre, convocato il concilio infernale, ricorda ai diavoli la sconfitta subita al loro primo tentativo d'impadronirsi del Cielo, e conclude:

Diede che che si fosse a lui vittoria:
Rimase a noi d'invitto ardir la gloria.
(*GL*, IV, 15, 7-8);

il passo corrispondente così suona nel nuovo poema:

---

1) A. Jenni trova giustamente questa tendenza predominante persino sul tentativo verso una maggiore religiosità (*Il realismo borghese nella «Liberata» e il personaggio di Vafrino*, in «Lettere Italiane», anno XII, N. 4, ott.-dic. 1960, p. 401).

E 'n questo tenebroso orror profondo,
Quasi io pareggio il cielo, e muovo il mondo.
(*GC*, V, 15, 7-8).

È evidente qui la rinuncia in senso anti-epico a termini quali *vittoria, invitto, ardire, gloria*, per una scelta più consona al clima vibrante di mistero dell'*orribil chiostra* (*GC*, V, 9, 4).

S'è visto poco fa un esempio in cui forme liricheggianti cedevano ad altre più epiche; eccone ora uno tolto dalla perorazione adulatrice del'ambasciatore egizio, in cui si trova, al contrario, un deciso passaggio in direzione d'una maggior liricità. Trattandosi d'una questione di tono oltre che di termini si preferisce riportare l'intera ottava:

T'essorteranno a seguitar la strada
Che t'è dal fato largamente aperta,
A non depor questa famosa spada,
Al cui valore ogni vittoria è certa,
Sin che la legge di Macon non cada,
Sin che l'Asia per te non sia deserta:
Dolci cose ad udire e dolci inganni
Ond'escon poi sovente estremi danni.
(*GL*, II, 69)

e nella *Conquistata:*

Loderan via sublime e via solinga,
Quasi dal cielo al tuo valore aperta,
Perché la spada tu non lasci, o scinga,
A cui più sempre ogni vittoria è certa;
Fin che la nostra legge a noi ristringa
Tra le Caucasee porte, o 'n più deserta
E più selvaggia terra. O dolci inganni,
De' miseri mortali eterni affanni!
(*GC*, III, 66).

Nelle parole di Alete, la strada verso le vittorie, termine concreto e senza epiteti, diviene *via sublime e via solinga*, non in senso esornativo, bensì verso un'espressione che meglio penetri la sfera sentimentale di Goffredo. Così la *via* non è aperta da un casuale destino *(fato)* ma da una precisa volontà divina *(cielo)*. Significativa è poi la correzione dell'impersonale *sin che la legge di Macon non cada* con un più intimamente sofferto *fin che la nostra legge a noi ristringa Tra le Caucasee porte*, ecc. Anche nella clausola della stanza, la banalità spenta della *Liberata* viene riscattata con l'introduzione dell'epifonema che, benché costruito sullo stesso tema, assurge però a valore universale, in una spirale che coinvolge sentimentalmente autore, personaggio e lettore. Si veda infine come forti «enjambements», sconosciuti all'ottava del primo poema, leghino qui la seconda parte della stanza, mettendo enfaticamente in evidenza i termini chiave dell'accentuata liricità di cui si diceva prima: *ristringa, deserta, inganni*. Giova qui ricordare l'acuta definizione di Franco

Pool[1]), proprio a proposito dell'«enjambement» nell'uso del nostro poeta, dove si osserva che «... quando ha valore lirico, esprime lo stupore del poeta e del personaggio a cui si rivela all'improvviso una realtà ignota» e, inoltre, «... ha la prerogativa di poter inserire un attimo d'estasi tra membri della frase strettamente legati da un punto di vista logico, e può pertanto conseguire effetti lirici più efficaci». Il Tasso aveva d'altronde una particolare predilezione per questo accorgimento compositivo, che credeva capace d'innalzamento dell'elocuzione poetica: «I versi spezzati, i quali rientrano l'uno nell'altro, per la medesima cagione fanno il parlar magnifico e sublime»[2]). S'è fatta questa breve disgressione perché non si ritiene opportuno approfondire qui il confronto fra l'uso dell'inarcatura nei due poemi, che del resto ne mantengono su per giù la medesima frequenza.[3])

Chiusa la parentesi, dopo aver ricordato alcune caratteristiche della rielaborazione che presentano una certa discontinuità, se ne veda una che mantiene, come la tendenza all'amplificazione con l'analisi della quale s'è aperto il capitolo, una frequenza così costante da elevarla al rango delle linee direttrici della seconda stesura: la ricerca dell'armonia.

Non è cosa nuova affermare che fra le prime preoccupazioni del poeta, accintosi al rifacimento, vi sia stata una particolare attenzione nel curare la musicalità del verso. Maria De Ruvo l'attribuisce al bisogno di rendere più dolce il suono[4]), il Getto, pur negando nel rifacimento la sensibilità del Tasso ai toni sfumati, sacrificati a «una orchestrazione sonora e fastosa, che lascia il rimpianto dell'endecasillabo silenzioso di cui parlava Ungaretti»[5]), ammette però un frequente miglioramento della linea musicale. Anche Peter Brand indica l'eliminazione di frasi dissonanti[6]) e, infine, Di Benedetto rileva una serie di correzioni cui presiede l'eliminazione della cacofonia[7]).

Premesso che l'incremento della musicalità in un verso non è necessariamente proporzionale all'aumento del suo valore poetico assoluto, così come una composizione le cui note rispettino le leggi dell'armonia non è necessariamente un capolavoro d'arte musicale, si scende ora nell'intrico dei versi per estrarne qualche caso interessante.

All'inizio del terzo canto della *Liberata,* l'emozione dei crociati dinanzi alle mura della città santa è descritta con versi che richiamano il canto corrispondente dell'*Inferno* dantesco:

Quivi sospiri, pianti e alti guai
...
Diverse lingue, orribili favelle,
Parole di dolore, accenti d'ira
(*Inf.*, III, 22-30);

1) F. Pool, *Desiderio e realtà nella poesia del Tasso,* Padova, Liviana, 1960, pp. 29-30.
2) *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico,* Libro V, Bari, Laterza, 1964, p. 204.
3) M. Fubini indica un valore di circa 18 casi su 100 stanze in *Studi sulla letteratura del Rinascimento, Osservazioni sul lessico e sulla metrica del Tasso,* Firenze, Sansoni, 1947, p. 264.
4) *Sulla Gerusalemme Conquistata,* in «Humanitas», N. 12, 1950, p. 1261.
5) *Op. cit.,* pp. 445-458.
6) *Op. cit.,* p. 95.
7) *Op. cit.,* pp. 500-501.

come quella altissima sinfonia del pianto, anche qui, l'attenzione alla musicalità raggiunge valori estremi, nella delicatezza dei toni sfumati, passando a un canto più potente e scoperto solo nell'ultimo verso. Qui più che mai occorre riprendere l'intera ottava:

Sommessi accenti e tacite parole,
Rotti singulti e flebili sospiri
De la gente ch'in un s'allegra e duole,
Fan che per l'aria un mormorio s'aggiri,
Qual ne le folte selve udir si suole
S'avvien che tra le frondi il vento spiri,
O quale in fra gli scogli o presso a i lidi
Sibila il mar percosso in rauchi stridi.
(*GL*, III, 6).

Non si stabilisce però, come in Dante, un moto perpetuo capace di assorbire le parole, che si perdono nella dilatazione del tema; benché anche in questi versi, pur senza compiere una razionale e artificiale separazione tra suono e senso, si dimentichi la similitudine su cui sono costruiti, voci - vento e mare, e non rimanga che il canto descrittivo, suggerito dalla sapiente distribuzione delle *s*, *sommessi*, *singulti*, *sospiri*, *s'allegra*, *s'aggiri*, *selve*, *si suole*, *s'avvien*, *spiri*, *scogli*, *presso*, apertamente rivelata in clausola d'ottava: *sibila*, *percosso*, *stridi*. Nella nuova stesura, il poeta, riconoscendo come di regola le parti riuscite, ritocca appena l'equilibrio dell'ottava e lo fa appunto nel senso di un'ancor più spinta ricerca di musicalità. Nel primo verso, l'incontro *accenti e tacite* viene attenuato in *accenti e timide* con ripresa di un suono più morbido, che già apriva la stanza in *sommessi*. In parte diversi suonano poi gli ultimi endecasillabi dove vien anticipato al sesto verso il *sibila* finale:

Dove Austro giunga sibilando, e spiri
(*GC*, IV, 6, 6).

Austro non va inteso come termine nobilitante e non disturba, poiché il Tasso lo usa regolarmente, con *Borea*, per vento. La presenza dei suoni in *s* viene poi qui ulteriormente incrementata, come nel verso seguente:

O qual, spezzato in fra gli scogli e i lidi
(*GC*, IV, 6,7),

mentre meno improvvisamente strepitante suona l'ultimo della strofa:

Freme e si lagna il mar con rauchi stridi
(*GC*, IV, 6, 8).

Il risultato finale è simile a quello cui si giunge nella *Liberata*, ma qui vi s'arriva più gradualmente, con crescendo meno subitaneo, meglio preparati, quasi la variazione fosse dovuta a una bacchetta diversa sul medesimo spartito.

Nel settimo canto, la fuga di Erminia è descritta anche con quest'immagine coraggiosa e quasi surreale:

Fuggì tutta la notte, e tutto il giorno
Errò senza consiglio e senza guida,
Non udendo o vedendo altro d'intorno
Che le lagrime sue, che le sue strida.
(*GL*, VII, 3, 1-4),

conservata nella fuga di Nicea, salvo l'ultimo verso, che diviene:

Che 'l proprio pianto e le dolenti strida
(*GC*, VIII, 3, 4).

Come si vede, mantenendo il chiasmo, il Tasso muta però il tipo di endecasillabo, da quello a maiore a quello a minore, conseguendo così un primo risultato sul piano musicale, nel passaggio cioè da una tonalità più epica e trionfante a una più triste, più intima, meglio accordata al clima generale della fuga che, spettacolare nell'Ariosto, è invece tutta interiore e psicologica qui; si ricordino anche solo i versi immediatamente precedenti:

Ella pur fugge, e timida e smarrita
Non si volge a mirar s'anco è seguita.
(*GL*, VII, 2, 7-8 e *GC*, VIII, 2, 7-8).

Anche per il ritmo il verso riesce differentemente più legato, e i suoni sono maggiormente rispettosi dell'eufonia.

Spesso l'orecchio del poeta è persino disturbato dall'eccessivo ripetersi di uno stesso suono nello stesso verso e in tali casi la correzione dimostra la misura della sensibilità dell'ultimo Tasso. Quando Goffredo, ad esempio, eletto duce dei crociati,

Impon che 'l dì seguente in un gran campo
Tutto si mostri a lui schierato il campo
(*GL*, I, 34, 7-8),

il primo verso di questo distico finale contiene una disarmonica serie di suoni simili, *on, en, in, un, am,* che il poeta subito coglie e attenua nel nuovo poema:

E impon che 'l dì seguente in largo campo
(*GC*, I, 38, 7),

dove la sottile mutazione agisce anche a livello sematico, rendendo, con *largo,* veramente grandiosa l'area destinata alla sfilata, più di quanto non facesse l'abusato elativo *gran.*

Altrettanto delicato è l'intervento su un verso, di poco precedente l'esempio testé citato, che contiene gli attributi dello Spirito Santo:

... Or quai pensier, quai petti
Son chiusi a te, sant'Aura e divo Ardore?
(*GL*, I, 32, 1-2).

Il poeta ha qui di certo avvertito la lievemente cacofonica ripetizione dei suoni consonantici *s* e *t*, *chiusi a te, sant'Aura*, migliorando il verso con la semplice inversione degli epiteti, *diva aura e santo ardore* (*GC*, I, 36, 2), e lasciando immutato il resto.

Spesso l'armonia è ricercata mediante l'eliminazione di una serie di versi spezzati, come nelle parole di Dio all'arcangelo Gabriele:

Chiami i duci a consiglio, e i tardi mova
A l'alta impresa: ei capitan fia d'essa.
Io qui l'eleggo; e 'l faran gli altri in terra,
Già suoi compagni, or suoi ministri in guerra.
(*GL*, I, 12, 5-8),

così corretti:

Chiami i duci a consiglio e i tardi mova,
Gli sparsi accoglia: il tempo e l'ora appressa
Che s'inchini il possente e ceda il veglio:
E 'l gran duce ab eterno in cielo io sceglio.
(*GC*, I, 15, 5-8).

Un altro esempio lo si trova nel discorso di Goffredo ai duci, dove la riduzione della spezzettatura dei versi si affianca a una revisione sintattica, che porta a una costruzione meno contorta:

Dunque il fatto sin ora al rischio è molto,
Più che molto al travaglio, a l'onor poco,
Nulla al disegno, ove o si fermi o volto
Sia l'impeto de l'armi in altro loco.
(*GL*, I, 24, 1-4).

Il passo diviene:

Dunque il fatto sin ora al rischio è molto;
Poco a l'onor, nulla al disegno, parmi,
Se fia l'impeto nostro altrove or vòlto,
O qui si sparga l'oste e si disarmi.
(*GC*, I, 28, 1-4).

Naturalmente, quando la spezzettatura dell'ottava corrisponda a una precisa esigenza espressiva, essa rimane, come nelle parole di Armida a Goffredo, dove concorre a rendere l'immagine di un discorso rotto dal pianto:

... A te rifuggo, o sire,
Io misera fanciulla, orba, innocente;
E questo pianto ond'ho i tuoi piedi aspersi,
Vagliami sì che 'l sangue io poi non versi.
(*GL*, IV, 61, 5-8).

Nella *Conquistata*, l'unica variazione sarà nobilitante, pur comprendendo anche un relativo cambiamento di senso; scompaiono i *piedi* per un più elevato:

E questo pianto onde ho questi occhi aspersi
(*GC*, V, 63, 7).

S'è appena visto un caso in cui l'armonia veniva ottenuta mediante una trasformazione sintattica. Ora, sono frequenti le correzioni in cui la musicalità viene appunto ottenuta mediante la rimozione di forme contorte, ma è difficile sapere se alla base della mutazione ci sia stata l'esclusione del suono disarmonico, la volontà di rendere più piana l'elocuzione o tutt'e due. Si ha così, quando il Sommo Padre si rivolge all'angelo: *E in mio nome di' lui* (*GL*, I, 12, 2), che diviene: *E digli in nome mio* (*GC*, I, 15,2). Nell'introduzione al racconto dell'innamoramento di Tancredi, si dice:

E trasse ove invitollo al rezzo estivo
Cinto di verdi seggi un fonte vivo.
(*GL*, I, 46, 7-8);

mentre nella stesura ulteriore, la pesante forma enclitica *invitollo,* rafforzato poi dall'accento di sesta, passa a un più armonioso:

E trasse ove lusinga al rezzo estivo
(*GC*, I, 58, 7).

Nello stesso canto, poche ottave dopo, dove si parla dei cavalieri che Tancredi conduce, appare un altro mezzo per versi sonori e armoniosi, cui spesso il Tasso ricorre nella *Conquistata,* cioè l'uso dei nomi geografici quale motivo musicale:

I cavalieri a cui fu duce e scorta
Le felici lasciâr campagne amene,
Che 'l Liri e 'l Sarno irriga, i colli e i boschi,
I fonti e gli antri, e i seggi ombrosi e foschi.
(*GC*, I, 60, 5-8).

Si nota subito che la scelta dei termini descrittivi e dei nomi dei fiumi tende a realizzare particolari valori sonori. Si veda ora quanto diversamente suonavano soprattutto gli ultimi due versi, nella prima stesura:

Gli ottocento a cavallo, a cui fu scorta,
Lasciar le piagge di Campagna amene,
Pompa maggior de la natura, e i colli
Che vagheggia il Tirren fertili e molli.
(*GL*, I, 49, 5-8).

Continuando poi, ad esempio, la lettura della descrizione dell'Italia meridionale e della Sicilia, nuova rispetto alla *Liberata,* si trovano altri passi in cui i termini geografici subiscono un trattamento che fa precedere il suono al senso, pur essendo frammisti alle parti descrittive con estrema cura all'equilibrio del verso:

Ed altri abbandonò Melfi e Nocera,
E 'l culto pian dove si sparge e miete,
Di Troia, di Siponto, e di Matera,
E di Foggia ch'accende estiva sete.
(*GC*, I, 64, 1-4)

e ancora:

E più vicina alquanto al lucid'òrto
L'alta piaggia di Sicli e di Ragusa;
Eraclèa, Noto, ed Enna, e 'l campo aprico
Ove a Cesare sorse il tempio antico.
(*GC*, I, 68, 5-8),

scelti fra i moltissimi altri, dei quali il primo modello, nella nostra letteratura, rimane pur sempre Dante, che ottiene effetti simili persino con i nomi di persone:

Democrito, che 'l mondo a caso pone,
Diogenès, Anassagora e Tale,
Empedoclès, Eraclito e Zenone;
E vidi il buono accoglitor del quale,
Dioscoride dico; e vidi Orfeo,
Tullio e Lino e Seneca morale:
Euclide geomètra e Tolomeo,
Ipocràte, Avicenna e Galieno,
Averòis, che 'l gran comento feo.
(*Inf.*, IV, 136-44).

Modello, comunque, dal Tasso mia raggiunto in modo così assoluto. Con sicuro giudizio, il poeta esclude poi dal rifacimento quei termini geografici che, proprio per ragioni foniche, venissero a guastare un verso. Così, quando nel terzo canto si descrive topograficamente Gerusalemme:

Ha da quel lato donde il giorno appare
Del felice Giordan le nobil onde;
E da la parte occidental, del mare
Mediterraneo l'arenose sponde.
(*GL*, III, 57, 1-4),

è evidente che quel *Mediterraneo*, in «enjambement», disturbi, considerando soprattutto la sua consistenza sillabica, oltre all'incontro cacofonico *erra - are;* per questo la *Conquistata* porterà una soluzione migliore, più armoniosa e totalmente diversa:

Ha da quel lato donde il giorno appare,
Del famoso Giordan le placide onde;
Da l'altro, ov'egli cade, asperge il mare
I curvi lidi, e le arenose sponde
(*GC*, IV, 69, 1-4).

E si chiude il capitolo con un ultimo esempio, tolto, ancora una volta, dal concilio infernale del quarto canto, anzi con l'ottava migliore di questo episodio, cui pure non sono estranee talune reminiscenze dantesche:

Qui mille immonde Arpìe vedresti, e mille
Centauri e Sfingi e pallide Gorgoni,
Molte e molte latrar voraci Scille,
E fischiar Idre e sibilar Pitoni,
E vomitar Chimere atre faville,
E polifemi orrendi e Gerìoni;
E in novi mostri, e non più intesi o visti,
Diversi aspetti in un confusi e misti.

(*GL*, IV, 5)

La stanza, riuscita, passa al nuovo poema con pochissime variazioni, di cui s'osserverà come si situino nella stessa linea musicale:

Qui mille immonde Arpìe fûr giunte e mille
Centauri, e Sfingi, e pallide Gorgoni:
E latrar cani mostruosi, e Scille,
E fischiar Idre, e sibilar Pitoni,
E vomitar Chimere atre faville,
E Polifemi orrendi, e Gerïoni:
E 'n vari mostri, e non più intesi o visti,
Diversi aspetti fûr confusi e misti.

(*GC*, V, 5).

IL RITMO NARRATIVO

Si vuol dedicare qualche pagina anche a questo problema, poiché, siccome s'è parlato del legame fra le ottave, sarebbe ingiusto tacere del ritmo narrativo, che rimane pur sempre il principale legame in un testo poetico.

Ma cogliere il ritmo risulta operazione quanto mai difficile, in quanto, se i suoi effetti, quali l'aumento della potenza suggestiva e il sostegno dell'espressione poetica, sono facilmente rilevabili, la sua vera essenza sfugge invece all'esame critico e si situa fra quei misteri che pongono l'arte oltre ogni definizione. Si potrebbe insomma estendere al ritmo ciò che Fubini dice della rima: «C'è nel linguaggio qualcosa che è al di là della ragione, e questa arazionalità s'impone sopra tutto nella poesia»[1]; anche il ritmo è una manifestazione di questa arazionalità.

Poiché, tuttavia, la critica letteraria possiede, quale strumento proprio, l'analisi, si tenta qui di distinguere almeno un macro-ritmo narrativo, che regge il succedersi dei grandi momenti del poema, da un micro-ritmo narrativo, che regge invece lo svolgersi di ogni singolo episodio.

Per il primo tipo, è chiaro che i due poemi presenteranno una notevole diversità, non foss'altro che per la mole, accresciuta nella *Conquistata* di quattro libri e di circa novecento stanze. Sembra quasi che il poeta, sentendo il pericolo in cui rischiava di cadere gonfiando il poema, vi abbia rimediato rafforzando la compattezza del ritmo narrativo, che risulta più o meno denso secondo le diverse parti narrate, ma generalmente più legato nel passaggio dall'uno all'altro dei grandi episodi.

Secoli di studi tassiani hanno ribadito a iosa, attribuendolo generalmente a scrupoli contro-riformistici più o meno interiorizzati, il rimprovero di aver sacrificato, con notevole guasto, episodi riusciti e gonfiato aspetti secondari della favola. In realtà, questa e altre ragioni coesistono, subordinate però a una precisa opzione del Tasso teorico, chiaramente documentata nei *Discorsi:* «Elegga fra le cose belle le bellissime, fra le grandi le grandissime, fra le

1) M. Fubini, *Metrica e poesia,* Milano, Feltrinelli, 1962, p. 71.

meravigliose le meravigliosissime, e alle meravigliosissime ancora cerchi d'accrescere novità e grandezza»[1]). Risulta così evidente l'importanza attribuita dal poeta all'incremento dell'azione principale, con conseguente necessità, a livello di ritmo della narrazione, di collegare fra loro i vari tronchi della stessa in modo più solido e diretto. D'altra parte, al rimprovero di cui si diceva prima risponde indirettamente il poeta stesso, nel *Giudizio:* «Ora considerando nell'una e nell'altra mia favola tutto quello ch'in loro è contenuto, si troverà senza dubbio ch'alcuna parte dell'azione più illustre era tralasciata nella prima che nella seconda è assai copiosamente descritta»[2]). E per meglio legare lo svolgimento di quest'azione illustre, interviene rarissimamente, all'opposto di quanto farà il Manzoni, con un suo commento diretto, continuando nella linea di un'intenzione programmatica espressa già nella prefazione al *Rinaldo*, quindi prima del 1562, in cui rifiutava l'abitudine di preporre ai canti i proemi e le «moralità» che usa sempre l'Ariosto.

Praticamente, questa compattezza si rivela in un andamento della narrazione che accomuna, nello stesso libro, una maggior varietà di azioni multiple, frammiste a quella centrale, salvo i libri in cui l'azione centrale è unica, (come il X, il XII, il XIII e il XX), mentre pochi altri vedono una separazione più o meno netta fra due episodi principali, (il III, il V, il IX e il XV). Nella *Liberata*, la narrazione vedeva invece alternarsi più o meno regolarmente i canti bipartiti, (II, IV, VI, VIII, X, XII, XIV, XVI), agli altri, che presentano invece un'azione unica oppure azioni multiple. La maggior densità è però compensata, nell'ultima stesura, dalla presenza di parti aventi valore di pausa, di rallentamento dell'azione, a volte persino di pausa a effetto, di «suspense» insomma, quali, ad esempio, la storia dei musulmani e dei regni della Giudea (*GC*, I, 107-15), la lunga descrizione della tenda istoriata con gli avvenimenti anteriori della crociata (*GC*, III, 1-50) e le meravigliose visioni di Goffredo, che abbracciano praticamente l'intero libro XX. Questo, s'intende, unicamente dal punto di vista della narrazione, perché, se si dovesse cercarne le ragioni di esistere nel Tasso teorico si dovrebbe senz'altro attribuire simili pause, ora al prevalere dell'elemento erudito, ora di quello encomiastico o apologetico, con una conseguente valutazione negativa, come ha ben visto il Petrocchi[3]); mentre si potrebbe attribuire all'eliminazione delle parti troppo direttamente e apertamente dedicate alla lotta fra spirito e senso[4]) la soppressione dell'episodio di Olindo e Sofronia, dovuta invece, sul piano strettamente narrativo, allo sfrondamento di ciò che costituiva un'ingiustificata digressione dalla linea fondamentale della favola[5]).

1) *Discorsi del poema eroico*, Libro II, ed. cit., p. 112.
2) *Del Giudizio del signor Tasso sovra la Gerusalemme da lui medesimo riformata*, (libri 2), in *Opere non più stampate del signor Torquato Tasso*, raccolte da M. Foppa, Roma 1666, Libro I, p. 10.
3) T. Tasso, *Il mondo creato*, ed. critica con introduzione e note di G. Petrocchi, Firenze, Le Monnier, 1951, pp. XIX-XX.
4) Come ritiene M. De Ruvo, *op. cit.*, p. 1254.
5) A meglio far comprendere il diverso fluire della narrazione nei due poemi, potrebbe contribuire il ricorso alla psicologia analitica di Jung: la *Liberata* sarebbe l'opera del tipo introverso, e la *Conquistata* piuttosto del tipo estroverso. A questo proposito, si veda almeno la conferenza tenuta a Zurigo da C.C. Jung su *La psicologia analitica nei suoi rapporti con l'opera poetica*, pubblicata in «Wissen und Leben», 10 e 15 settembre 1922. La stessa è stata poi ripubblicata in *Essais de psychologie analytique*, Paris, Stock, 1931, pp. 115-146.

Per quanto concerne il micro-ritmo narrativo, cioè l'andamento del racconto all'interno del singolo episodio, osservazioni di carattere generale, nel confronto fra le due opere, divengono estremamente azzardose. Infatti, spesso, anche nei passi incrementati per la ricerca di magnificenza o per altre ragioni, come, ad esempio, la rassegna dell'esercito crociato (*GL*, I, 35-66; *GC*, I, 39-97), il ritmo rimane conforme a quello del primo poema, malgrado le ventisette stanze aggiunte a quelle conservate, quasi totalmente rifuse. La differenza fra i vari episodi mantenuti è quindi irrilevante, per quelli aggiunti non v'è possibilità di confronto e il loro ritmo è vario e legato alla diversità delle situazioni.

Alcuni passi, come le ottave che gettano, nei fregi della grande tenda, un rapido sguardo sugli avvenimenti anteriori dei crociati, sono decisamente veloci (*GC*, III, 9,50), altri invece sono più lenti. Così, la stanza che precede il duello fra Gernando e Riccardo presenta un'azione meno rapida, ma più giustificata: Rinaldo si precipitava impulsivamente sul rivale:

Ma grida: — Menti, — e a dosso a lui si spinge,
E nudo ne la destra il ferro stringe.
(*GL*, V, 26, 7-8);

mentre Riccardo, trattandosi di un compagno d'armi, tenta prima di risolvere la questione con le parole e sarà poi Gernando, non più Riccardo, a pronunciare quel *menti* che scatena l'azione:

Menti, — gridava, — temerario e vile, —
L'altro che troppo avea l'animo obliquo.
E Riccardo gridò: — Vedrai ben s'erro; —
E nudo strinse con la destra il ferro.
(*GC*, VI, 39, 5-8).

Come si vede, il ritmo è completamente diverso, ma si capisce anche che simili considerazioni, pur potendosi estendere a quasi tutto il poema, rivestirebbero un carattere frammentario, raramente significativo.

Si può generalmente osservare, là dove il raffronto è possibile, una maggior fluidità, non necessariamente velocità, che parte dal verso stesso e investe a volte l'intera ottava. Questa caratteristica si lega così a quella costante ricerca d'armonia, esaminata nel capitolo precedente a proposito della rielaborazione stilistica.

Un esempio di quest'accresciuta scorrevolezza del verso lo si trova nel primo duello fra Tancredi e Clorinda:

Percosso, il cavalier non ripercote,
Né sì dal ferro a riguardarsi attende,
Come a guardar i begli occhi e le gote,
Ond'Amor l'arco inevitabil tende.
((*GL*, III, 24, 1-4);

nella *Conquistata* si avrà invece:

Ma percosso da lei non ripercote,
Ed appena fa schermo e si difende,

Mentre i begli occhi e le vermiglie gote
Rimira, ond'arco invano amor non tende.
(*GC*, IV, 30, 1-4),

dove si vede che il risultato di cui s'è detto viene ottenuto mediante leggerissimi ritocchi e dà versi meno aspri e più adatti a esprimere l'atmosfera particolare, ovattata, in cui si svolge quella singolare sfida, vista attraverso gli occhi di Tancredi.

Un altro fenomeno, che testimonia di questa tendenza verso una maggior fluidità, concerne la frequente caduta delle parentesi, cioè generalmente di un inciso fra parentesi che, procedimento retorico per eccellenza, esprime spesso un giudizio morale, un intervento del poeta stesso a commento di una situazione. Ciò non avviene sempre, ma le parentesi mantenute sono poche, le nuove pochissime. Se ne veda qualche esempio, tolto dai primi canti:

I grandi de l'essercito s'uniro
(Glorioso senato) in dì solenne.
(*GL*, I, 20, 5-6),

Ma nel tempio maggior gli eroi s'uniro
Nel festo giorno, ov'è chi lega e scioglie.
(*GC*, I, 23, 5-6),

con la scomparsa, non solo delle parentesi, ma persino di quanto esse contengono, come nei prossimi esempi:

Già non lasciammo i dolci pegni e 'l nido
Nativo noi (se 'l creder mio non erra),
(*GL*, I, 22, 1-2),

dove si nota una tipica parentesi cantaresca,

Già non lasciammo i dolci pegni e 'l nido
Natio, fame cercando indegne e false
(*GC*, I, 25, 1-2);

Or, se tu se' vil serva, è il tuo servaggio
(Non ti lagnar) giustizia e non oltraggio.
(*GL*, I, 51, 7-8),

Or se tu sei vil serva e soffri oltraggio,
Non è senza giustizia il tuo servaggio,
(*GC*, I, 72, 7-8);

Ché, rotti i lacci a l'elmo suo, d'un salto
(Mirabil colpo!) ei le balzò di testa;
(*GL*, III, 21, 5-6),

Ché rotto ha l'elmo suo, quasi d'un salto,
I duri lacci: egli le uscio di testa
(*GC*, IV, 27, 5-6).

Queste correzioni vanno così nel senso di un'elocuzione più fluida e scorrevole, ma anche verso una maggiore compattezza della stanza, che, tolti gl'incisi, risulta più legata e meglio s'avvicina alla concezione ideale del Tasso, con la quale si chiudono queste brevi considerazioni sul ritmo: «Ma ne la stanza d'otto versi d'undici sillabe è maggiore uniformità e maggior gravità e maggior costanza e stabilità»[1]).

1) T. Tasso, *Discorsi del poema eroico*, ed. cit., Libro VI, p. 252.

I PERSONAGGI

Affrontando l'esame dei personaggi, nel confronto fra i due poemi, non si pretende affatto di motivare la scelta con l'unicità del suo valore emblematico[1]). In effetti, altri temi sarebbero stati altrettanto validi: luce e colore, fedeltà, avventura ed eroismo, coralità, fortuna, amore, dolore e morte, aderenza al genere letterario, parole-miti. Tuttavia, è innegabile che la categoria scelta sia di notevole interesse, poiché, se si volesse farne motivo di riflessione eccedente i limiti del presente capitolo, vi si potrebbero facilmente trovare tutti i temi poco sopra indicati. Particolarmente importante è poi il fatto che, trattandosi di un poema epico, il personaggio ne rimane pur sempre un elemento fondamentale; se l'Ilio omerica è sempre presente quale centro verso cui costantemente tutto tende, lo è attraverso i personaggi, come lungo la linea dell'opposizione tra Franchi e mori si svolge l'*Orlando,* mentre se il centro del poema tassesco si situa nella città santa, ciò avviene solo in quanto la preoccupazione della sua conquista o della sua difesa si legge in filigrana in ogni azione che il singolo personaggio compie.

Nella *Conquistata* si hanno più di duecento nuovi personaggi, che non val però la pena di elencare, poiché molti di essi sono ancor meno di semplici comparse, nominati solo, ad esempio, quali vittime d'un fendente fortunato. Altri sostituiscono figure più o meno celebri della *Liberata;* e non si pensi qui solo alla sostituzione di Rinaldo con Riccardo, conseguente alla nuova dedica al cardinale Cinzio Aldobrandini, con la relativa scomparsa, a livello di motivo cortigiano, delle lodi eccessive per gli Estensi, che determina l'avvento di Guglielmo e Lucia, genitori di Riccardo, invece di Bertoldo e Sofia, genitori dell'immaginario eroe della casa d'Este; molte altre sostituzioni, variamente giustificabili, appaiono nel rifacimento, che si rifanno unicamente a quelle scelte sul piano fonico, di cui s'è detto a proposito della rielabora-

1) La scelta è unicamente dovuta al fatto che chi scrive s'è già cimentato in una ricerca simile, quale autore di un saggio sui *Personaggi minori nel romanzo manzoniano,* depositato presso la Facoltà di lettere dell'Università di Neuchâtel, (1968).

zione formale, o a esigenze metriche: Guidone, duce degli avventurieri, sostituisce Dudone, Ramberto corrisponde a Rambaldo, Giovanni, quale duca dei Franchi, prende il posto di Clotàrco, Ramon quello di Alarcon, ecc. Dalle pagine della *Conquistata* muove, insomma, un'ancor più folta schiera di guerrieri dai nomi altisonanti, quali Procoldo di Prochese, Ramboldo di Poggio, Evardo da Pozzuolo, Unfredo di Nola, Enrico di Salerno, Curzio di Conca, Cruston di Gaeta, Alfangar, Raboan, Ardiel, Drodec, Draginar, Rabael; sarebbe poi estremamente interessante vedere in quale misura tali nomi sian tolti da Guglielmo Tirio, da Paolo Emilio, da Roberto Monaco e da altre fonti storiche, e in quale altra si debbano alla fantasia immaginosa del poeta. Il *Giudizio* contiene, a questo proposito, un passo illuminante: «... e quantunque essendo l'azione del Poema mescolata del vero col falso, possano i nomi essere e veri e falsi, come già si è dimostrato, ne' miei libri dell'arte poetica, nondimeno è convenevole ch'i nomi de' principali Cavalieri o Re, introdotti nell'azione, siano veri e illustri e per fama conosciuti»[1]).

Tale certosina ricerca sarebbe tuttavia utile in relazione allo studio delle spiccate preferenze che il Tasso mostra per alcuni particolari esiti sonori.

Oltre al già menzionato incremento di combattenti, c'è chi ha visto nelle due redazioni un diverso atteggiamento del poeta nei confronti dei due campi. Di Benedetto[2]), ad esempio, constata, da un canto, una costante accentuazione dei tratti positivi nei guerrieri cristiani, d'altro canto, lo sperpero dell'epiteto *empio* riferito ai *pagani*, termine, quest'ultimo, quasi sempre rifiutato nella seconda stesura.

Ora, se una simile operazione di generale nobilitazione del campo crociato risulta palese, non si deve per questo dedurne una conseguente generalizzazione dei tratti negativi nella presentazione di quello nemico. Come si vedrà, infatti, per alcuni personaggi in particolare, si può addirittura assistere all'abbozzarsi della tendenza opposta, giustificata poi in un altro interessante punto del *Giudizio:* «... volendo io far la favola affettuosa, ho cercato di muover la compassione ancora da' nemici, stimando ch'a' Cavalieri Cristiani si convenga la pietà usata ancora ne' Barbari, e ne gl'infedeli»[3]).

Qualche problema si pone a questo punto. Quali personaggi scegliere? Quali considerare utili e significativi all'analisi del confronto? E ancora: quando una figura diviene veramente personaggio? Si può considerare quale personaggio il poeta stesso? Il Tasso non partecipa come tale all'azione, eppure è costantemente presente all'attenzione del lettore sensibile, sin dalle prime ottave, quando già nella dedica cortigiana lascia trapelare il suo intimo travaglio, che i due pronomi, *tu* e *me*, richiamandosi e collegandosi, così pateticamente tradiscono:

Tu, magnanimo Alfonso, il qual ritogli
Al furor di fortuna e guidi in porto

1) *Ed. cit.*, p. 17.
2) *Op. cit.*, pp. 509 e 514.
3) *Ed. cit.*, L. II, p. 153.

Me peregrino errante, e fra gli scogli
E fra l'onde agitato e quasi absorto,
(*GL*, I, 4, 1-4).

Nella *Conquistata*, che pur denota un relativo pacificarsi del tormento tassesco, si ritrovano le ultime scintille di un dramma che brucia ancora il cuore del poeta; questa volta è il cardinale Aldobrandini che dovrebbe intercedere presso papa Clemente:

E tu l'alte sue grazie a me comparti,
Perché l'invidia se ne roda, e scorni:
Ché dal giudicio suo benigno io pendo,
E vita a me, non pur a' versi attendo.
(*GC*, I, 6, 5-8).

E non è forse un personaggio anche Dio? Sarebbe difficile pretendere il contrario, visto che questa figura, ridicolizzata in trono e innalzata poi nello sguardo dato alla creazione, interviene così spesso nello svolgimento del poema, a volte identificandosi con un re che impartisce i suoi ordini, a volte in modo meno apertamente autoritario, inviando ad esempio un sogno a Goffredo, per rivelargli l'alto decreto. Non è forse stato ancora sufficientemente mostrato come il poema si svolga, oltre che sul piano umano, anche a un livello più alto, celeste e infernale, con gran concorso d'angeli e demoni e con le relative interferenze tra i due livelli.

È però giunto il momento di scegliere qualche figura, fra quelle che, a libro chiuso, meglio si stampano nella memoria del lettore, per seguirla, quale filo d'Arianna, nell'esame del particolare realismo tassesco, psicologico, partecipativo, prebarocco, antistorico.

GOFFREDO

«Dovendo il poeta aver molto riguardo al giovamento, molto meglio accenderà l'animo de' nostri cavalieri con l'esempio de' simili che de' non simili, e de' domestici che degli stranieri»[1]: così il Tasso nell'opera teorica che prelude al rifacimento, dove, seppur queste parole si riferiscono direttamente a Riccardo, più «domestico» del sommo duce, è palese che la funzione di massimo esempio inteso all'edificazione dei nobili italiani sia attribuita alla figura di Goffredo. Di conseguenza, questo personaggio riceve una nuova carica nobilitante e tutto il suo atteggiamento rivela, fin nei minimi particolari, la precisa esigenza cui il poeta lo piega: quella di motivo altamente edificante.

Già la prima ottava della *Conquistata,* più sfumata e meno perentoria di quella corrispondente nella prima stesura, mostra quest'accentuazione del valore di Goffredo:

Io canto l'arme e 'l cavalier sovrano,
Che tolse il giogo a la città di Cristo.
Molto co 'l senno e con l'invitta mano
Egli adoprò nel glorioso acquisto;
E di morti ingombrò le valli e 'l piano,
E correr fece il mar di sangue misto.
Molto nel duro assedio ancor sofferse,
Per cui prima la terra e 'l ciel s'aperse.
(*GC,* I, 1).

Innanzitutto la figura del duce si accampa sola di fronte all'opera compiuta; nei primi due versi *cavalier sovrano* spicca di contro a *città di Cristo,* la Gerusalemme che è meta dell'azione e centro del poema. Nella *Liberata,* invece, si parlava solo di liberare il *sepolcro* (*GL,* I, 1, 2); qui il riferimento alla totalità della città santa iscrive il poema in una nuova dimensione cosmi-

1) *Discorsi del poema eroico,* ed. cit., L. II, p. 98.

ca, cui si approda grazie a una nuova e più profonda religiosità, che fa assurgere la conquista della Gerusalemme terrena a simbolo della realizzazione del regno di Dio nell'uomo, ponendo così, con maggior decisione, la seconda stesura nella continuazione ideale delle opere che sotto il velo di varie avventure descrivono allegoricamente un itinerario di mistica ricerca nel profondo dell'uomo, quali il *Roman de la rose*, *Floire et Blancheflor*, *la Commedia*, l'*Hypnerotomachia Poliphili*, *La cena de le Ceneri*, ecc. In questa prospettiva si giustifica meglio quell' *Allegoria del poema*, cui da sempre la critica ha rivolto uno sguardo estremamente scettico.

Inoltre, a rendere più gigantesca la figura del Buglione, concorre l'eliminazione dell'accenno ai compagni (*GL*, I, 1, 8), tolti dall'ottava proemiale in quanto realmente estranei alle armi e al capitano, che il primo verso propone quale oggetto del canto. *Misto*, in rima, rimane, ma non si riferisce più al popolo d'Asia e di Libia (*GL*, I, 1, 6), bensì al sangue che arrossa il mare; e questa esclusione di un particolareggiato riferimento ai nemici lascia ancor più sola l'immagine del duce, accanto all'impresa compiuta. Tutta l'ottava risulta poi più legata per la scomparsa della continua variazione di soggetto che si constata nella prima redazione.

Poche ottave dopo, lo sguardo di Dio coglie Goffredo:

Vide Goffredo che scacciar desia
De la santa città gli empi pagani,
E pien di fé, di zelo, ogni mortale
Gloria, imperio, tesor mette in non cale.
(*GL*, I, 8, 5-8)

e nella *Conquistata:*

Poi li girò dove nasconde e serra
Alti pensieri il pio Goffredo in seno,
E scorse fede in lui fondata e salda,
E santo amor che sì l'informa e scalda.
(*GC*, I, 11, 5-8).

Se per il ritmo si nota già il passaggio da versi franti ad altri più compatti, per quanto concerne il contenuto v'è una fondamentale differenza: Goffredo non è più soprattutto l'eroe accanito nella cacciata degli *empi pagani*, la cui virtù è definita mediante la negazione dell'attaccamento ai successi terreni, *gloria*, *imperio*, *tesor*, ma diviene il paladino di una perfetta religiosità, apertamente esaltata in termini quali *alti pensieri*, *fede fondata e salda* e *santo amor*.

Fra i molti esempi che sottolineano questo nuovo aspetto di Goffredo, si veda almeno un'ottava tolta dalla risposta al discorso del vescovo Simeone, una parte nuova rispetto alla *Liberata*, che una spiritualità da salmo biblico vivifica:

Le lodi a Dio rivolgi; a lui conviensi
La prima laude, a lui si dia l'estrema,
Com'a quel sol ch'ha sempre i raggi accensi,

Com'a quel mar che mai non cresce o scema.
Ei, che dà le vittorie, ei ci dispensi
La palma de' nemici ancor suprema.
A noi di preci or tua pietà sia larga,
Perch'ei vinca i nemici, atterri, e sparga:
(*GC*, II, 78).

Solo in quest'ottica si può giustificare quel trattamento che nel commento del Getto suona come un appunto negativo: «Proprio Goffredo riesce il personaggio più sensibile al processo di fastosa decorazione che si attua nel passaggio dalla prima alla seconda stesura»[1]). Questa decorazione naturalmente c'è, ma solo in quanto lo sfarzo non sembrava mai sufficiente per il pio signore che doveva incarnare una così alta spiritualità, un po' come s'ornavano le statue dei santi. Ed ecco allora l'inserimento di ottave, nuove rispetto alla *Liberata,* dedicate, come la seguente, a una più completa presentazione del duce, splendente nelle sue armi, rivestito di porpora e d'oro, come uno statuario imperatore romano trionfante:

Di lontano il suo scudo allor rifulse,
Ch'avea sette gran lumi in lucid'auro;
Lo scudo che de l'arme aspre ripulse
Già feo contra lo Scita e contra il Mauro;
Ma l'altra man, che da le tempie avulse
Corona trionfal di verde lauro,
Lo scettro sostenea dal cielo offerto;
Ei d'ostro e d'òr l'usbergo avea coperto.
(*GC*, I, 40).

Alcune nuove immagini giustificano poi il valore diverso attribuito al personaggio, come ad esempio la donazione miracolosa dello scettro, segno tangibile della scelta divina, che sostituisce lo sbigottimento di Goffredo nella *Liberata:*

Resta Goffredo a i detti, a lo splendore,
D'occhi abbagliato, attonito di core.
(*GL*, I, 17, 7-8)

che diverrà:

Ma ne l'alma rifulse, e 'n man lo scettro
Lucente gli lasciò d'oro e d'elettro.
(*GC*, I, 21, 7-8).

Quando, poco dopo, sta per rivolgersi ai duci cristiani, nel primo poema, si presenta così:

Qui il pio Goffredo incominciò tra loro,
Augusto in vòlto ed in sermon sonoro:
(*GL*, I, 20, 7-8)

---

1) *Op. cit.*, p. 440.

e nel secondo:

Qui 'l pio Goffredo che tutt'altri avanza,
Comincia, in volto augusto ed in sembianza:
(*GC*, I, 23, 7-8),

dove si osserva anzitutto la nuova perentoria constatazione della sua superiorità sui principi crociati, *che tutt'altri avanza;* inoltre, alla banale affermazione della sonorità del suo eloquio, succede l'estensione dell'esser *augusto* dal volto all'intero aspetto del sommo duce.

Si comprenderà così come, stabilite le sue prerogative di capitano, l'immagine della fama che se ne spande risulti molto più efficace e viva nella nuova redazione:

Concluso ciò, fama ne vola; e grande
Per le lingue de gli uomini si spande.
(*GL*, I, 33, 7-8)

che diviene:

Di ciò la fama già si sparge, ed esce
Di lingua in lingua, e si divolga e cresce.
(*GC*, I, 37, 7-8),

con due stupendi versi che rendono magnificamente il nascere di questo annuncio e il suo propagarsi, con la dittologia finale che ne rafforza l'immagine del risultato, rendendolo quasi concreto e tangibile. Anche l'ottava seguente ci riserva, a questo proposito, qualche non trascurabile sorpresa:

Ei si mostra a i soldati, e ben lor pare
Degno de l'alto grado ove l'han posto,
E riceve i saluti e 'l militare
Applauso, in vòlto placido e composto.
Poi ch'a le dimostranze umili e care
D'amor, d'ubidienza ebbe risposto,
Impon che 'l dì seguente in un gran campo
Tutto si mostri a lui schierato il campo.
(*GL*, I, 34)

che nella *Conquistata* diverrà:

Poscia adorano i duci al sacro altare,
Tutti seguendo lui, ch'è sol primiero;
Quinci a le schiere in maestate appare
Degno per merto di sovrano impero,
E riceve i saluti in liete e care
Voci e con volto placido e severo;
E impon che 'l di seguente in largo campo
Tutto si mostri a lui schierato il campo.
(*GC*, I, 38).

Persino il volto di Goffredo si trasfigura in relazione all'approfondita presentazione del personaggio: se prima accoglieva le acclamazioni militari con volto *placido e composto* — dove ancora una volta si ha un raddoppiamento dell'epiteto che nulla aggiunge in quanto non si vede come un volto placido potrebbe essere scomposto — ora, al riflesso della calma interiore, s'unisce quello di una nuova determinazione, *con volto placido e severo,* che esprime una più sfumata analisi del carattere della figura in questione.

Si veda poi come l'immagine, nuova rispetto alla *Liberata,* dell'adorazione dell'altare da parte dei duci guidati da Goffredo, bene s'inserisca nella linea di una più sentita religiosità di cui il personaggio è caricato. La coerenza con cui ciò avviene, e si pensi solo alle prove finora portate, tolte tutte dall'inizio del poema, quando la narrazione ancora non è avviata, dimostra come il motivo sia profondamente e sinceramente sentito; ecco perché non vale più per la *Conquistata* l'osservazione del Banfi, secondo la quale «la religione invero nell'opera tassesca non è che il Cattolicesimo della Controriforma, assunto bensì come motivo d'unità poetica e civile dell'opera, ma solo nella sua esteriorità, nella sua pompa rinnovata, nel suo decoro di cerimonie e funzioni liturgiche, nel suo tono predicatorio, nel suo astratto e gelido fanatismo, e perciò disadatto a unificare sostanzialmente la multiforme realtà poetica e a imprimerle un organico senso di eticità»[1]).

Per tornare a Goffredo, anzi al nuovo Goffredo della *Conquistata,* si veda come il poeta prenda lo spunto dalla mostra dell'esercito crociato per introdurre un'ottava, al momento in cui sfila Baldovino di Buglione duce di Piccardia, in cui possa parlare anche delle origini e delle virtù del fratello duca di Lorena. Nella *Liberata,* il passaggio di Baldovino era sbrigato in quattro versi frettolosi:

Baldovin poscia in mostra addur si vede
Co' Bolognesi suoi quei del germano,
Ché le sue genti il pio fratel gli cede
Or ch'ei de' capitani è capitano.
(*GL,* I, 40, 1-4);

ora l'occasione è troppo bella e il Tasso vi dedica due ottave, di cui interessa soprattutto la seconda, coerente con l'atmosfera nobilitante che segue Goffredo lungo l'intero poema:

Ida produsse lor di vario seme,
Ma del primo fu padre Eustachio il veglio,
Che fra' Piccardi, in riva al mar che freme,
Reggea Bologna, e sempre elesse il meglio.
Diede il gran nome e 'l ricco stato insieme
Il zio, che fu d'onor lucente speglio,
Al pio Goffredo; ei d'una e d'altra parte,
In sé raccolse le virtù cosparte.
(*GC,* I, 47).

---

1) A. Banfi, *Etica e religione in Torquato Tasso,* in *T.T.,* Milano, Marzorati, 1957, p. 18.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

Noto per tutto è il tuo valor: e come
Sin da i nemici avvien che s'ami e pregi,
Così anco i tuoi nemici affida, e invita
Di ricercarti e d'impetrarne aita.
(*GL*, IV, 39, 5-8)

che diviene:

San tutti omai come sia forte, e come
Giusto: come onestate onori e pregi;
Sanno la tua pietà ch'affida e 'nvita
Sino a' nemici a ricercarti aita.
(*GC*, V, 41, 5-8),

dove val la pena di sottolineare l'*enjambement come - giusto*, uno dei più forti del Tasso.

Significativo è poi l'inizio dell'ottava seguente in cui Armida, nella *Liberata*, ricorda al duce cristiano la propria fede ch'egli combatte:

Ed io, che nacqui in sì diversa fede
Che tu abbassasti e ch'or d'opprimer tenti
(*GL*, IV, 40, 1-2).

Nel rifacimento si ha invece:

Ed io, che nacqui in sì diversa fede,
Lunge da l'acque del tuo Reno algenti;
(*GC*, V, 42, 1-2).

Sembrerebbe qui che il ricordo dei paesi lotaringi, di cui è originario il sommo duce, non sia altro che un'abile mossa della scaltra Armida, il seguito insomma della *captatio benevolentiae* riportata appena sopra. In realtà, ciò che il poeta doveva assolutamente eliminare era l'accenno all'abbassamento e all'oppressione della fede maomettana: il nuovo Goffredo della *Conquistata* non può affatto essere un oppressore della fede, neppure della fede pagana, perché così verrebbe a intaccare l'ideale di pura religiosità che incarna. Il fatto poi che la correzione si giustifichi pienamente e perfettamente si leghi alla vicenda narrata non è che un'ulteriore conferma dell'estrema coerenza tassesca.

Poiché s'è visto come, ad ogni accenno che la concerna, la figura di Goffredo si venga sempre più precisando, giova forse ricordare qui quello che è il miglior ritratto del sommo duce che il poema contenga. Indicandolo ad Aladino, Erminia dice:

Goffredo è quel, che nel purpureo ammanto
Ha di regio e d'augusto in sé cotanto
(*GL*, III, 58, 7-8).

Nella *Conquistata* è invece Ducalto, pur non conoscendone l'identità, a darne la prima descrizione, che ancora una volta ricorda la statuaria classica:

... e quel senz'elmo avante
C'ha purpureo l'ammanto ed aurei i fregi,
È grande assai, ma pur non è gigante;
Ma nel volto simiglia Augusti e regi,
Così bello e magnanimo ha 'l sembiante,
E tanta maestate in lui riluce. —
(*GC*, VII, 44, 2-7).

L'ottava seguente gli è interamente dedicata in entrambe le redazioni:

Veramente è costui nato a l'impero,
Sì del regnar, del comandar sa l'arti,
E non minor che duce è cavaliero.
Ma del doppio valor tutte ha le parti:
Né fra turba sì grande uom più guerriero
O più saggio di lui potrei mostrarti.
Sol Raimondo in consiglio, ed in battaglia
Sol Rinaldo e Tancredi a lui s'agguaglia. —
(*GL*, III, 59)

che diventa:

Ei sembra nato a più sublime impero,
Così di guerra sa gli ordini e l'arti.
Non so se miglior duce o cavaliero
Del gemino valor tutte ha le parti:
Né fra turba sì grande uom più guerriero
O più saggio, o miglior saprei mostrarti.
Tal risuona di lui pubblica voce;
Ma che giova lodar chi tanto nòce? —
(*GC*, VII, 45).

Si osserva qui un fenomeno simile a quello esposto nell'esempio precedente; anche solo l'affermazione che il suo valore in consiglio è pari a quello di Raimondo e in battaglia a quello di Rinaldo e di Tancredi nuoce alla nobilitazione in atto di Goffredo, che non ammette paragone, e quindi quest'affermazione verrà eliminata. Scompare poi anche, dall'ottava seguente, l'accenno alla sua imberbe giovinezza, che benché passata, suonò probabilmente indecorosa al Tasso impegnato nella rielaborazione: Aladino diceva:

E se ben gli anni giovenetti sui
Non gli vestìan di piume ancor la guancia
(*GL*, III, 60, 5-6);

ma, nelle parole di Ducalto, d'un simile accenno non vi sarà più traccia.

Quando, in uno dei momenti più critici per il campo crociato, non si trova nessuno che accetti la sfida di Argante, poiché i più famosi guerrieri son fuggiti attratti dal fascino di Armida, mentre mancano pure Tancredi e Rinaldo, sarà di nuovo Goffredo a risolvere la situazione, proponendosi

quale campione dei cristiani. Ancora una volta, il suo gesto sarà la molla che farà scattare la reazione di Raimondo di Tolosa e che porterà alla scelta di un campione affidata alla sorte, sbloccando così la situazione e permettendo quindi lo svolgimento della vicenda. Ma ciò che conta qui è il diverso modo in cui ciò avviene nei due poemi. Nella *Liberata*, abbiamo un breve discorso, estremamente enfatico, aperto da un'eclamazione:

Dal loco ove sedea sorse,
E disse: «Ah! ben sarei di vita indegno
Se la vita negassi or porre in forse,
Lasciando ch'un pagan così vilmente
Calpestasse l'onor di nostra gente!
(*GL*, VII, 60, 4-8),

dopo di che Goffredo chiede di armarsi.

Nel nuovo poema, invece, le parole del capitano avranno un tono totalmente nuovo, più deciso e conciso, più consono insomma alla particolare temperie che si crea a ogni intervento del personaggio, da cui ci si attende che sciolga il nodo attorno al quale si coagula la narrazione:

— Né vita, disse, più né imperio or merto,
Se gli oltraggi e l'indugio ho invan sofferto.
(*GC*, VIII, 52, 7-8).

Tale tono introduce poi in modo appropriato l'affermazione epigrammatica del saggio Raimondo, che chiude l'ottava immediatamente seguente, con perfetta corrispondenza, dunque, rispetto ai versi citati:

E disse: — Il meglio in questo rischio è il peggio. —
(*GC*, VIII, 53, 8).

La presentazione del pio duce acquista un notevole interesse anche in un'altra situazione cruciale per l'esercito cristiano, cioè nel momento in cui il campo, sobillato da Argillano, sta per insorgere contro l'autorità di Goffredo:

Ha la corazza indosso, e nobil veste
Riccamente l'adorna oltra il costume.
Nudo è le mani e 'l volto, e di celeste
Maestà vi risplende un novo lume;
Scote l'aurato scettro, e sol con queste
Arme acquetar quegli impeti presume.
Tal si mostra a coloro e tal ragiona;
Né come d'uom mortal la voce suona:
(*GL*, VIII, 78).

Nella *Conquistata*, le variazioni apportate a questa stanza sono pochissime, ma quanto significative! Nella *Liberata* si tendeva a contrapporre alla sedizione un Goffredo di aspetto diverso dall'usato e quindi più adatto a fronteggiarla.

È per questo che lo si voleva coperto di una veste ricca *oltra il costume* e splendente in volto di un *novo lume*. Ora, invece, il già nuovo Goffredo non ha più bisogno di queste variazioni esteriori adatte alla circostanza: la sua figura è già nobilitata e trasformata a un punto tale che la veste

Sopra l'adorna com'è suo costume
(*GC*, IX, 91, 2)

e sul suo volto risplende un *vivo lume* (4), non più *novo*. È dunque il Goffredo di sempre che risolve anche questo pernicioso frangente, proprio perché ha già in sé tutto quanto gli occorre per dominare i rivoltosi. Non serve più neppure l'oro dello scettro, poiché il poeta, a questo punto, significativamente ricorda che, nella *Conquistata*, il simbolo del comando è un dono di Dio e quindi l'*aurato scettro* diviene il *divino scettro* (*GC*, IX, 91, 5), confermando così la religiosità del personaggio, per cui avremo, in chiusura d'ottava:

E mentre ei tal si mostra, e tal ragiona,
Più ch'in guisa mortal riluce e suona.
(*GC*, IX, 91, 7-8),

con la ricomparsa dell'attributo principale del Goffredo riveduto: la luce.

ARGANTE

Se la figura di Goffredo domina il campo crociato, il personaggio di Argante è quello che meglio assurge a modello dell'esercito pagano, per la sua forza, il suo coraggio e la somma degli attributi guerreschi che incarna, malgrado il presentimento della disfatta fatalmente incombente, che accompagna ogni sua apparizione. A questo proposito, Franco Pool osserva giustamente: «Il Tasso è soprattutto il poeta dei vinti, e la ribellione degli eroi pagani è tanto intensamente cantata per quel destino che ne ha già determinata la sconfitta»[1]).

La prima comparsa di Argante nella *Conquistata* ce lo presenta come gigante e come uno dei tredici figli di Ducalto:

Tredici figli aveva; e 'l primo Argante
De' Filistei sembrò nuovo gigante.
(*GC*, II, 1, 6-7).

La caratteristica che ci vien proposta quale prologo è dunque, oltre alla stretta parentela con Ducalto, quella fisica della sua straordinaria prestanza. Ciò giustifica il giudizio del Getto che vede sottolineato nell'Argante del nuovo poema soprattutto il titanismo.[2])

A questi primi versi, segue tuttavia un'ottava intera che approfondisce immediatamente la figura del Circasso in senso tutt'altro che esteriore:

Questi in sua verde età sospetto al padre
Per valor crebbe e per grandezza, a torto;
E per consiglio di canuta madre
Indi fuggì, del suo periglio accorto:
Fattosi duce poi d'estranie squadre,

---

1) *Op. cit.*, p. 138.
2) *Op. cit.*, p. 449.

Sua fama sparse da l'Occaso a l'Orto;
E degno erede ei fu d'imperio esterno,
Cedendo del natio l'alto governo.
(*GC*, II, 2).

Si trova qui, in sintesi mirabile, una complessa situazione anteriore: il *curriculum vitae* dell'eroe pagano comprende la rivalità paterna, l'amore e il consiglio materni, la presa di coscienza d'un pericolo latente, la fuga e la scalata al successo quale condottiero di armati d'altro popolo, la riuscita delle sue imprese guerresche, che l'universale spandersi della fama sottintende, nonché il tormento di chi deve compensare il sacrificio dei diritti di primogenitura sulla propria patria con l'impero di terre straniere. Questa stanza, che non è senza analogie con la presentazione di Clorinda (*GL*, II, 39-40 e *GC*, II, 4-5), contiene alcuni termini significativi, tutti in certo qual modo negativi, che sottendono la spessa trama psicologica sulla quale viene abbozzata l'apparizione del personaggio: *sospetto, a torto, canuta, periglio, estranie, cedendo*. Struttura fortemente elaborata e unitaria, quindi, quasi a dire, già al primo incontro, qual'è il clima, precisabile poi nel corso del poema, in cui si svolgerà ogni successiva comparsa del gigantesco pagano: un clima di doloroso scavo psicologico, di pessimistica fatalità, che si matura a poco a poco, fino al culmine della tragica conclusione.

Particolarmente indicativa è la posizione di questa ottava: essa è completamente nuova e introdotta al centro di tre ottave riferibili, quanto alla favola, all'ottava 83 del primo canto della *Liberata*, in cui però d'Argante non v'era traccia; di qui l'importanza del voluto inserimento d'una presentazione così complessa, al momento in cui ciò che domina l'azione è il comportamento di Ducalto. Nell'ottava seguente, l'arrivo del prossimo figlio è liquidato sbrigativamente in un verso:

E nel rischio comun venne Assagorre
(*GC*, II, 3, 8);

quanto agli altri, dei tredici figli di Ducalto, la loro apparizione è unicamente pretesto alla lunga descrizione delle diverse parti del regno da cui raccolgono aiuti (*GC*, II, 15-50).

Argante ricompare poco oltre quale messo del re d'Egitto, accanto al facondo Alete. La stanza che lo concerne conserva, nella *Conquistata*, due soli versi di quella corrispondente nella prima stesura:

Impaziente, inesorabil, fèro,
Ne l'arme infaticabil ed invitto;
(*GC*, II, 91, 5-6 e *GL*, II, 59, 5-6).

È ovvio che il poeta non abbia mutato questa descrizione delle virtù belliche di Argante, che in fondo non gli interessano più di tanto, mentre significativa è la variazione dei versi seguenti:

D'ogni Dio sprezzatore, e che ripone
Ne la spada sua legge e sua ragione.
(*GL*, II, 59, 7-8)

che divengono:

De' rischi sprezzator, che gloria elegge;
A cui la propria spada è nume e legge.
(*GC*, II, 91, 7-8).

Qui, più o meno, analogamente a quanto osservato per Goffredo, la nobilitazione elimina il disprezzo per la religione, sostituendolo con l'affermazione d'un coraggio a tutta prova e d'una scelta definitiva: l'ambizione di conquistare la gloria. L'affermazione pleonastica finale secondo cui Argante poneva nelle armi il criterio di ogni decisione, *sua legge e sua ragione,* viene arricchita dalla concezione più profonda per cui la spada, dalla quale il Circasso sa di dover fare dipendere il proprio destino, assurge a simbolo di una fede: *è nume e legge.*

La figura di Argante s'imporrà tuttavia solo alla conclusione di questo episodio, quando, dopo l'inequivocabile discorso di Goffredo, la diplomazia e l'arte oratoria di Alete ormai non servono più. Argante rappresenta le passioni e i sentimenti allo stato puro, esplodenti in modo istintivo al di là di tutte le convenzioni; è anche questo un modo per sciogliere una situazione, che lo scontro sul piano diplomatico aveva ormai bloccato. Si veda ora come nei versi seguenti, che introducono l'intervento di Argante, tutto esprima, in rapida sintesi, il crescendo di una carica emotiva:

Così rispose, e di pungente rabbia
La risposta ad Argante il cor trafisse;
Né 'l celò già, ma con enfiate labbia
Si trasse avanti al capitano e disse :
(*GL*, II, 88, 1-4).

È un crescendo che si realizza nel passaggio, di verso in verso, da *pungente rabbia* a *il cor trafisse* a *enfiate labbia,* fino a culminare in quel *si trasse avanti,* dove si ha l'esteriorizzazione finale del sentimento, la molla che fa scattare il personaggio e lo inserisce fatalmente nell'azione. Si noti poi come, in così breve spazio, il poeta mostri tutto il cammino del pathos, dalla *rabbia* che è ancora definizione astratta del tema, alla trafittura del *cor,* che ne è già l'intima reazione, fino alle labbra *enfiate,* cioè al ghigno del Circasso deformato dalla passione. La trasformazione avviene così in modo totalmente naturale nell'immaginazione del lettore, che non ne avverte i gradi, fusi nell'assoluta spontaneità del risultato. Questi riuscitissimi versi passano praticamente inalterati alla seconda stesura, mentre qualche mutazione interverrà nelle parole di Argante:

«Chi la pace non vuol, la guerra s'abbia,
Ché penuria già mai non fu di risse;
E ben la pace ricusar tu mostri,
Se non t'acqueti a i primi detti nostri».
(*GL*, II, 88, 5-8)

diviene:

«Chi la pace non vuol, la guerra s'abbia,
Ché non mancan giammai discordie e risse:

E ben la pace ricusar tu mostri,
Se non cangi sentenza a' detti nostri».
(*GC*, III, 86, 5-8).

Il secondo di questi versi contiene variazioni efficaci: sul piano formale nel più diretto *non mancan* al posto di *penuria non fu*, su quello del significato con l'introduzione di una dittologia, *discordie e risse*, che solleva la guerra a qualcosa di più complesso d'una serie di zuffe. In clausola d'ottava, poi, v'era *se non t'acqueti*, espressione ben poco adatta dopo il discorso di Goffredo, che, seppur parlando in tono fermo e deciso, non aveva mai abbandonato la quiete e l'assoluta padronanza di sé che, in ogni occasione, il sommo duce presenta.

Quale esempio, per il tono, basti la conclusione di quel discorso:

De' regni altrui l'acquisto ei non ci vieti,
E regga in pace i suoi tranquilli e lieti.»
(*GL*, II, 87, 7-8),

diventata:

E possedendo i propri regni a queto,
Non faccia in santa impresa a noi divieto. —
(*GC*, III, 85, 7-8),

dove compare persino direttamente quel *queto* di cui si sta parlando; non è però di certo per eliminare il richiamo che la *Conquistata* ha ora *se non cangi sentenza*. Infatti questa variazione sottintende un atteggiamento profondamente diverso in Argante: nella *Liberata*, egli accusava Goffredo di rifiutare la pace non lasciandosi convincere dai *primi detti nostri*, cioè dal discorso di Alete; ora, lo accusa di rifiutarla *a' detti nostri*, dunque anche ai propri. Si ha così un Argante più conscio della propria funzione di messaggero, quell'Argante che proporrà un'ultima, definitiva scelta al duce cristiano, porgendogli simbolicamente un lembo piegato del proprio manto.

Indi il suo manto per lo lembo prese,
(*GL*, II, 89, 1)

e:

Indi per l'aureo lembo il manto ei prese;
(*GC*, III, 87, 1),

ma il fatto che il lembo sia ora dorato, nobilitazione tutta formale, non aggiunge nulla alla figura di Argante se non nella nuova, più solenne qualità del verso, così come, nell'appellativo rivolto a Goffredo, oltre alla solita nobilitazione, poco o nulla aggiunge la variazione seguente:

O sprezzator de le più dubbie imprese,
(*GL*, II, 89, 5),

O vincitor de le più dubbie imprese,
(*GC*, III, 87, 5).

Molto più significativa è invece una piccola variante apportata ai versi in cui il Circasso, vista la reazione dei duci crociati, senza attender la risposta di Goffredo, li sfida:

Spiegò quel crudo il seno e 'l manto scosse,
Ed: «A guerra mortal» disse «vi sfido»;
(*GL*, II, 90, 5-6),

Spiego quel fèro il seno, e 'l manto scosse,
Dicendo: — A guerra più mortal vi sfido. —
(*GC*, III, 88, 5-6).

Già il passaggio da *crudo* a *fèro* interiorizza la caratteristica di Argante, poiché crudele è piuttosto il risultato, nel comportamento, dell'intima ferocia, mentre feroce indica la ragione profonda, il carattere spietato dell'istintivo Circasso; istintivo e quindi personaggio antiariostesco per eccellenza nella *Conquistata*. Si capisce allora perché la guerra a cui invita i cristiani non sia più solo *mortal* ma *più mortal;* che s'intenda qui guerra mortalissima più della sfida a parole, ciò che farebbe apparire il guerriero, o, iperbolicamente, guerra più che mortale, rimane questa un'espressione felicissima in bocca a quell'Argante, che si vedrà, pochi versi più sotto, simile al gigantesco Nembrod biblico,

Alzar la fronte e minacciar le stelle.
(*GL*, II, 91, 8),

Alzar la destra e minacciar le stelle.
(*GC*, III, 89, 8),

con gesto ben più dinamico nella seconda stesura, dove allo sguardo si aggiunge il minaccioso pugno teso al cielo.

Eliminata nella nuova stesura la parentesi dei doni di Goffredo ai messaggeri, al suo posto troviamo quattro versi dedicati alla partenza di Argante:

Ambo preser congedo, Argante inarra
Dura notte co 'l ciel, co' propri affetti,
E co 'l proprio voler, che sì lo sferza,
Ch' il destrier non avrà più dura sferza.
(*GC*, III, 90, 5-8).

E non importa che l'immagine sia, fin nei particolari del patto stretto col proprio dolore, tutta petrarchesca:

Col cielo, e colle stelle, e colla luna
Un'angosciosa e dura notte inarro
(*Canzoniere*, CCXXIII),

perché qui significativa è la presentazione del guerriero posto a confronto con i *propri affetti* prima, col *proprio voler* poi, conseguenza dei primi, che

sottolinea la rafforzata caratteristica del personaggio dominato dal sentimento. Inoltre, proprio qui, s'insinua un altro aspetto tipico di questa figura: la solitudine, mai disgiunta dal senso di fatalità incombente, che costantemente accompagna le apparizioni di Argante. La si nota in quell'opposizione del personaggio al cielo e la si vede ripresa poco dopo nell'immagine del suo andare in intimo colloquio col *silenzio amico* della luna, apparentemente tacita, perché meglio in essa si rifletta il colloquio con se stesso:

Senza indugiar va col silenzio amico
De la tacita luna, a l'alte mura,
Lasciando quelle d'Emaus a tergo,
E sprezzando le piume e 'l fido albergo.
(*GC*, III, 92, 5-8).

Nella *Liberata* si aveva invece:

Senza risposta aver, va per l'amico
Silenzio de le stelle a l'alte mura,
D'indugio impaziente, ed a chi resta
Già non men la dimora anco è molesta.
(*GL*, II, 95, 5-8),

dove senz'altro v'è stato sacrificio di quell'*enjambement* leopardiano *amico / silenzio delle stelle*, breve ma densissima pausa di cui pure il Tasso ebbe il segreto, coll'acquisto però dell'altrettanto, se si vuole, leopardiana immagine della luna. Quella che sarà, nel *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, la *silenziosa, vergine, intatta, solinga, pensosa, muta, candida* luna è qui, in modo più assoluto, la *tacita luna*, interlocutrice d'un dialogo che in realtà Argante rivolge a se stesso e sul quale cala il pudore del poeta, coprendolo col silenzio di questa notte, straordinariamente introdotta con estrema parsimonia di mezzi. Infatti si ha soltanto un epiteto *dura notte*, l'accenno a un cielo, *notturni rai* (*GL*, II, 94, 4 e *GC*, III, 91, 4), e a questo misterioso e loquace silenzio lunare. Non si dimentichi tuttavia che il Tasso è anche il poeta della notte e che l'importanza di questa, successiva al fallimento di un tentativo di pace, non gli è di certo sfuggita, come non gli è sfuggita la necessità della carica patetica che ne fa per Argante una fatidica veglia d'armi. Si veda a questo proposito almeno un'altra stanza, fra le più poeticamente perfette: quella che descrive la notte in cui Erminia, nelle armi di Clorinda, tenta di recarsi da Tancredi (*GL*, VI, 103 e *GC*, VII, 122).

Quanto poi al significato profondo del colloquio con gli astri, per togliere ogni possibile equivoco, si vedano le parole che Argante rivolge a Norandino, durante l'assalto alle mura di Joppe:

— Norandino, a me spiace ogni codardo;
E s'oggi è il dì ch'il cielo a me prefisse,
La mia morte, o 'l mio fato omai non tardo:
E non curo di stelle erranti o fisse,
Né di fantasmi o di notturni sogni.
E di te stesso tu non ti vergogni?
(*GC*, XVII, 107, 3-8).

Si noti ancora come, nei versi or ora citati della *Liberata*, c'è ancora Alete, cui pure l'indugio è molesto; nel nuovo poema è Argante che si dirige verso Gerusalemme, sprezzando le mollezze del riposo, mentre Alete scompare: il diplomatico scaltro e ipocrita, che il Tasso ha sicuramente incontrato nel mondo cortigiano, svolta la sua mansione, che solo poteva giustificarne la presenza, si ritira nell'ombra e nel nulla, lasciando di sé unicamente il ricordo d'una virtù, l'oratoria, e d'un vizio, l'ipocrisia, momentaneamente incarnati, come una marionetta cui improvvisamente il burattinaio tolga la vita abbandonandone i fili. Il tipo lascia ora i versi al personaggio e l'ottava si chiude sul fatale cammino del pensieroso Argante, il cui travaglio si estende così tutto, nella *Conquistata*, alla celeberrima ottava seguente, che val la pena di riportare per intero, ricompensando il lettore con questo meraviglioso notturno musicale per aver seguito fin qui il faticoso confronto:

Era la notte allor ch'alto riposo
Han l'onde e i venti, e parea muto il mondo:
Gli animai lassi, e quei che 'l mar ondoso,
O de' liquidi laghi alberga il fondo,
E chi si giace in tana o in mandra ascoso,
E i pinti augelli, ne l'oblio profondo
Sotto il silenzio de' secreti orrori
Sopian gli affanni e raddolciano i cori.
(*GL*, II, 96 e *GC*, III, 93).

Sono versi, questi, la cui purezza preclude ogni commento, che il poeta, conscio dei propri risultati, inserisce intatti nel rifacimento.

Quando all'inizio del IV libro l'esercito cristiano appare ai difensori di Gerusalemme, l'attimo di pausa, che s'inserisce fra il fervore di soldati che accorrono alle mura mentre il popolo si rifugia nelle moschee e l'intervento di Clorinda, vien colmato nella *Liberata*, in modo poco opportuno, dall'accomodarsi di Aladino su un'altra torre, in compagnia di *Erminia bella* (*GL*, III, 12, 6). Nella *Conquistata*, invece, il poeta introduce un'intera ottava dedicata all'armarsi di Argante:

Scorre d'intorno Argante e 'l capo ignudo,
Dopo tanti anni, a' suoi vicini mostra:
Altri gli porta l'elmo, altri lo scudo,
Altri la lancia ond'è temuto in giostra,
E dire udia: «Questi a' nemici è crudo,
Pietoso a' suoi: muro e difesa nostra».
Ei fra gli altri fratelli alto si scopre,
Antivede, comanda, affretta a l'opre.
(*GC*, IV, 21).

Qui importa soprattutto sottolineare la parte più o meno centrale in cui s'insiste, ancora una volta, sul fatto che è il sentimento profondamente vissuto a determinare il comportamento del guerriero; opportunamente *crudo* e *pietoso* sono posti in chiusura e in apertura di verso, quindi in risalto, quali poli entro cui oscilla la passione-azione del gigantesco Circasso.

Al termine del primo scontro fra pagani e crociati, mentre si ritira lentamente, contenendo con l'aiuto di Clorinda l'impeto cristiano, Argante viene abbattuto, nella *Liberata*, da un *grand'urto* di Rinaldo (*GL*, III, 41, 7), che cade a sua volta sotto il proprio cavallo, permettendo così al pagano di mettersi in salvo. Nella seconda redazione, il poeta evita di porre Argante e Riccardo in confronto diretto e questa volta è il pagano a cadere, *in altro lato* (*GC*, IV, 46, 7), sotto il destriero, permettendo così l'inserimento di una bella stanza, totalmente nuova, in cui si ricorre alla similitudine con due animali feroci:

Come talor ne l'arenose piagge
Camelo, da la salma oppresso e carco,
O 'n parti più solinghe e più selvagge
Grand'elefante è già caduto al varco;
Così giacendo, a pena il piè sottragge,
Dopo molta fatica, al grave incarco:
Indi tardo e gravoso antica sponda
Sembra al furor che quasi a tergo inonda.
(*GC*, IV, 47).

Meglio di altri motivi, il ricorso alle immagini del cammello e dell'elefante, nella prima parte dell'ottava, esprime l'aspetto istintivo del personaggio, poiché l'animalesco è la rappresentazione iperbolica dell'istintivo, specialmente quando, come in questo caso, s'unisce al mostruoso e all'esotico. Comunque, la rappresentazione del *tardo e gravoso* Argante-cammello-elefante, che faticosamente si leva, è senz'altro riuscita, anche per il ritmo stesso dei versi che esprime il penoso sforzo del cavaliere appiedato.

In una sua successiva apparizione, è un Argante *intolerante* (*GL*, VI, 2, 7), proprio perché spinto dal sentimento, che chiede di poter risolvere la guerra in una singolar tenzone. Nella *Liberata* lo preoccupa il fatto che i crociati

Scorrono i campi e i borghi a lor talento;
(*GL*, VI, 3, 6);

mentre, nel secondo poema,

Scorron per tutto omai senza spavento
(*GC*, VII, 3, 6),

dove compare un termine che ci dà tutto il nuovo Argante, più terribile e scatenato nel suo odio per i cristiani, stupito che questi osino scorrazzare in Giudea *senza spavento*, e dove occorre anche sottolineare la novità dell'immagine, veramente assoluta. Insultato da Tancredi, per aver poco cavallerescamente calpestato il corpo di Ottone, rispettivamente di Ivone nella *Conquistata*, Argante

Morde le labbra e di furor si strugge:
(*GL*, VI, 38, 2);

mentre, nel secondo poema,

Rodesi dentro e di furor si strugge.
(*GC*, VII, 59, 2),

dove è chiara la preferenza data all'interiorizzazione della descrizione, che risale qui al motivo profondo, anziché all'effetto esteriore. Il motivo realistico delle labbra appare tuttavia in altre descrizioni di Argante: si son viste *enfiate* in occasione dell'ambasciata a Goffredo (*GL*, II, 88, 3 e *GC*, III, 86, 3), con evidente ricorso di *Inferno*, VII, 7, si ritroveranno *morse* per furore quando l'angelo riparerà Raimondo da un suo colpo di lancia (*GL*, VII, 87, 5 e *GC*, VIII, 87, 5).

È chiaro, tuttavia, che non si possono sempre facilmente distinguere le varianti dovute a una nuova visione del personaggio, da quelle unicamente dettate dalla nobilitazione, poiché i due fenomeni sono spesso parallelamente in atto. Così, poco prima del passo citato, si ha *Ne l'ira Argante infellonisce* (*GL*, VI, 36, 1), che diventa *Ne l'ira Argante arrabbia* (*GC*, VII, 57, 1), dove non si sa bene se la mutazione è dovuta all'eliminazione d'un giudizio morale negativo, alla pura e semplice nobilitazione, all'intervento dell'istintività, o a tutte queste ragioni contemporaneamente, cioè alle ragioni della poesia. Poco oltre, nell'ottava con la celebre metafora dell'orsa, si trova uno degli esempi che meglio illustrano il passaggio a un Argante nel quale la passione si scatena con violenza viscerale:

E la vendetta far tanto desìa,
Che sprezza i rischi, e le difese oblìa
(*GL*, VI, 45, 7-8),

divenuto:

E l'alma in guisa è di vendetta ingorda,
Che sprezza scherni, rischi, o pur gli scorda.
(*GC*, VII, 66, 7-8),

dove, malgrado il risultato peggiore, è quasi superfluo sottolineare l'aumento d'intensità dal desiderio all'ingordigia della vendetta. Ciò si spiega benissimo se si pensa che nel primo poema questi versi si riferivano a un Argante

Di cruccio e di dolor turbato e folle:
(*GL*, VI, 44, 4),

mentre ora si ha un guerriero

Di sdegno e di furor turbato e folle:
(*GC*, VII, 65, 4):

nella prima redazione *dolor* veniva a essere quasi pleonastico rispetto a *cruccio*, mentre nella *Conquistata*, *sdegno* e *furore*, nello stesso verso, si giustificano pienamente, in rapporto da causa a effetto, o quale bivalente scoppio d'un'unica passione. Simili mutamenti sono frequentissimi; pochi versi dopo, ad esempio, la tenue *fretta d'Argante* (*GL*, VI, 46, 8) diviene una ben più potente *rabbia ostile* (*GC*, VII, 67, 8).

Il poeta, tuttavia, evita di fare del Circasso una figura truculenta, correggendo, nella descrizione della notte che precede la ripresa della tenzone, la

cupidigia di sangue (*GL*, VII, 50, 6) in *Desio di sangue ostile* (*GC*, VIII, 43, 6), dove vien precisato che il sangue di cui è avido il pagano è solo quello nemico.

Inoltre, la spontaneità istintiva di Argante nell'esprimere i suoi sentimenti è rafforzata, dall'altro lato, anche nella manifestazione della gioia. Significativo è l'atto con cui riprende le armi, quando, finalmente, si prepara al nuovo scontro con Tancredi; nella *Liberata* si aveva un'ostentata e sottolineata indifferenza:

Senza molto mirarle egli le prende
(*GL*, VII, 52, 1);

nella *Conquistata*, invece, se ne riveste allegramente:

Lieto più che mai fosse allor le prende
(*GC*, VIII, 45, 1).

Una caratteristica significativa delle successive apparizioni di Argante sta nella scelta degli animali a cui viene paragonato. S'è già vista la bella immagine del cammello e dell'elefante, nuova rispetto alla *Liberata*, poi quella riuscitissima dell'orsa; si veda ora, nel momento in cui il turco sta per riprendere il duello al cui esito è affidata la sorte degli assediati, la comparazione con il toro, palese reminiscenza virgiliana (*Georgiche*, III, 224-34), riportata per intero dalle due redazioni:

Non altramente il tauro, ove l'irriti
Geloso amor co' stimuli pungenti,
Orribilmente mugge, e co' muggiti
Gli spirti in sé risveglia e l'ire ardenti,
E 'l corno aguzza a i tronchi, e par ch'inviti
Con vani colpi a la battaglia i venti;
Sparge co 'l piè l'arena, e 'l suo rivale
Da lunge sfida a guerra aspra e mortale.
(*GL*, VII, 55),

Così gran tauro, se 'l percote e strugge
Geloso amor co' stimoli pungenti,
Gli armenti e i paschi solitario fugge
Sin che le forze accoglia e l'ire ardenti;
E 'l corno aguzza a' tronchi, e orribil mugge,
E co' fallaci colpi invita i venti;
E battendo col piè l'arida terra,
Sparge l'arena, e sfida a fèra guerra.
(*GC*, VIII, 48).

Si noti anzitutto che qui il toro è già Argante; infatti il poeta non dice che come fa il toro così fa il guerriero, bensì descrive prima il pagano, fiammeggiante nella sua armatura, percotente le ombre e minacciante i cristiani, poi lo paragona al toro, ogni particolare del quale rende più viva l'immagine del pagano. Quanto alla diversa qualità delle due stanze, va senz'altro osser-

vato che la seconda stesura accoglie un'ottava caricata di maggior violenza: già nel primo verso il tiepido *irriti* passa rafforzato alla dittologia *percote e strugge*, che, aprendo la stanza con un'immagine più vigorosa, permette di eliminare il muggito troppo bovino dai versi seguenti, dove il suono era addirittura ripetuto, *mugge, e co' muggiti*, sostituendolo con la raffigurazione, nuova rispetto alla *Liberata*, di una solitaria fuga galoppante che gli permetta di raccogliere *le forze* e *l'ire*. L'*orribil* muggito viene poi ricuperato nel quinto verso, dove vien più opportunamente messo in rilievo dalla posizione in clausola di verso e meglio accostato, quale accompagnamento sonoro, all'azione di aguzzar le corna sui tronchi. L'immagine, poi, che chiude l'ottava è indubbiamente migliorata nel secondo poema, dove l'attenuato *sparge co 'l piè l'arena* è preceduto da un preciso *battendo*, mentre, grazie all'*arida*, persino la terra calpestata dallo zoccolo taurino impaziente, assume un carattere di più crudo realismo, confermato dal nugolo di polvere che si leva, ora giustificato dal battere, nell'ultimo verso. Inoltre, poiché si tratta più di Argante che di un toro, cade l'accenno al rivale, che per il turco è l'intero esercito crociato. E infine, dopo la potenza di queste immagini, con una delle poco frequenti riduzioni di dittologia, basta che la guerra sia *fèra* e non occorre più, perché lo si sottintende, che sia *aspra e mortale*.

Poco oltre, Argante, in occasione del duello con Raimondo, verrà paragonato prima a un montone che carica (*GL*, VII, 88, 2 e *GC*, VIII, 88, 2), poi, per uscire dall'animalesco, pur senza lasciare il titanico, a un'*eccelsa nave* battuta dalla tempesta (*GL*, VII, 98 e *GC*, VIII, 98); ma, subito dopo, ecco Argante nuovamente identificato con una belva, più feroce, però, nella *Conquistata:*

E quasi avido lupo ei par che brame
Ne le viscere sue pascer la fame.
(*GL*, VII, 106, 7-8),

E quasi ingordo lupo e' par che brame
Pascer del sangue altrui rabbiosa fame.
(*GC*, VIII, 112, 7-8).

Evidente è qui il ricordo del leone dantesco (*Inferno*, I, 46-49). Un ulteriore paragone, nella linea del titanismo, lo si trova nell'assalto alla rocca di Joppe, dove l'urto di Argante è descritto simile al franare di un macigno, che terrorizza persino le fiere:

Fra' caduti ripari, a loro incontra
Ruinoso venia dal lato destro,
Come per verno o per diluvio, incontra
Che si svella dal monte un sasso alpestro
E tutto abbatte ciò ch'a caso incontra
Precipitando per cammin silvestro:
Rimbombano i torrenti e l'alte selve,
E fuggon per timore armenti e belve.
(*GC*, XVIII, 18).

Quasi in ossequio alla legge del contrappasso, sarà proprio un macigno ad abbatterlo momentaneamente (*GC*, XVIII, 51), anche se pochi versi prima

era stato nuovamente identificato con un *aspro scoglio* (*GC*, XVIII, 49, 5).

Riprendendo il combattimento, la ferocia di Argante verrà ancora una volta presentata mediante una comparazione con un animale feroce, probabilmente un leone, di cui non si dice il nome e che appunto per questo risulta più misterioso e terrificante:

Così da' can veloci in alta selva,
O presso a precipizi ed a dirupi,
Fugge il cornuto cervo e si rinselva,
E la selvaggia capra a l'erte rupi:
Sin ch'appare, e spaventa orrida belva
Lo stormo, che non teme o gli orsi, o i lupi,
Ne la terra di Bocco ovver di Juba,
D'artigli armata e di terribil iuba.
(*GC*, XVIII, 75).

Si tratta di uno dei migliori ricorsi al mondo ferino, per la complessità e la vivacità della presentazione, in cui la belva piomba ferocemente nel racconto solo nell'ultimo verso della stanza, a riprova della varietà di accorgimenti artistici che il Tasso sfodera nel servirsi delle similitudini.

L'approfondimento del personaggio nel nuovo poema non consta comunque unicamente di un'accentuazione dell'aspetto ferino: l'illustrazione della sua genuina istintività vede, ad esempio, l'aggiunta di ben sei nuove stanze nell'accorato discorso che Argante, con non indifferente sfoggio d'arte oratoria, pronuncia di fronte al consiglio e che serve da pretesto per precisare le vicende passate della vita dell'eroe. Questo discorso, ben più scarno e concentrato in due sole ottave, nella *Liberata* si chiudeva così:

Tanto sol disse il generoso Argante,
(*GL*, X, 39, 1):

nel nuovo poema, il commento è invece precisamente intonato alle parole appassionate del Circasso:

Così disse con occhi orror spiranti.
(*GC*, X, 56, 1).

Lo stesso principio che ha suggerito al poeta l'allargamento del discorso di Argante nel passo sopraccitato gli detterà la totale rimozione di una stanza in cui il Circasso, durante l'assalto alle mura di Gerusalemme, insulta i crociati:

«Non è questa Antiochia, e non è questa
La notte amica a le cristiane frodi.
Vedete il chiaro sol, la gente desta,
Altra forma di guerra ed altri modi.
Dunque favilla in voi nulla più resta
De l'amor de la preda e de le lodi,

Che sì tosto cessate e sète stanche
Per breve assalto, o Franchi no, ma Franche?»
(*GL*, XI, 61).

Si vede immediatamente che, oltre alla necessità di nobilitare l'esercito cristiano, tale sottile ma caustica ironia non corrisponde più al nuovo personaggio, di cui si sottolinea il contatto diretto con la realtà. Altrettanto indicativo è il verso che introduce la promessa di vendicare la morte di Clorinda, dove la *Conquistata* vede nuovamente indicato l'aspetto patetico dei sentimenti di Argante:

Argante parla in lagrimabil suono:
(*GC*, XV, 114, 8);

che di nuovo si richiama a un passo dell' *Inferno* dantesco (VI, 76), mentre la *Liberata*, in modo più banale, portava:

Va in mezzo Argante e parla in cotal suono:
(*GL*, XII, 101, 8).

S'è già detto dell'incapacità di Argante di accedere alle concettose elucubrazioni cui nonpertanto giungono altri personaggi, soprattutto nella *Conquistata*. Perciò, quando si tratta di teorizzare il valore bellico, il poeta non sa mettergli in bocca che un'affermazione sbiadita, echeggiante quasi un trito ritornello:

Non cercate al morir tempo migliore,
Ché bel fin fa chi ben pugnando mòre.
(*GC*, XVIII, 114, 7-8).

Ma, meglio di qualsiasi altro passo, l'introduzione nella *Conquistata* dell'incontro di Argante con il figlio, direttamente ispirato da Omero, mostra lo scavo psicologico cui è sottoposto questo personaggio. Molto significativa è la premessa dell'inquietudine di Argante, che apre l'episodio:

Non ritrovava intanto o pace, o posa,
L'alma inquieta del feroce Argante;
Ma del fin de la guerra ancor pensosa,
Mille forme d'orrore avea davante:
Il rischio de' fratei, l'età gravosa
Del vecchio padre ed, anzi il fin, tremante:
I preghi de la moglie, e i teneri anni
Del figlio, il proprio onore, e i lunghi affanni.
(*GC*, XXII, 49).

In questa sanza inaudita sta già tutta la complessità di sentimenti che si trova all'origine del tormento di Argante; Ettore, invece, è unicamente preoccupato di ritrovare e abbracciare i suoi familiari. La vicenda segue poi con qualche differenza lo schema omerico. Ma già l'incontro del Circasso con Lugeria presenta un carattere diverso: Argante non la cercava ma *movea*

frettoloso a dubbia impresa (*GC*, XXII, 51, 8), dove il Tasso, conscio forse del pericolo di lasciarsi trascinare dal pathos di cui rigurgita il modello, rende casuale l'incontro. In seguito le parole di Lugeria, la risposta di Argante e l'abbraccio al figlio ricalcano più o meno lo schema omerico. Nella risposta del turco non c'è tuttavia la predizione della fine di Gerusalemme, come invece nelle parole di Ettore c'è il presagio della caduta di Troia, bensì un pacato e musulmano fatalismo:

— Non t'affligga, mia cara, amata cura,
De la mia fine e del mio dubbio stato,
Oltra modo (dicea) doglia, o paura:
Ch'io non andrò pria che 'l prefigga il fato,
Per man de' miei nemici a morte oscura;
Ma contra il ciel non ha riparo e schermo
Il vile, o 'l forte, e 'l mio destino è fermo.
(*GC*, XXII, 57, 2-8).

Il distacco si chiude poi, come l'incontro, senza eccessi patetici, con estrema economia di mezzi, che nondimeno realizzano una profonda commozione:

Ed a la cara madre il figlio porse,
Che l'accogliea ne l'odorato seno.
Poscia al maggior periglio il passo ei torse,
Al suo feroce ardir lentando il freno:
Ed uscì per la porta a l'acque opposta,
Ond'ebbe il nome in su l'altera costa.
(*GC*, XXII, 62, 3-8).

Il quadro risulta così racchiuso nell'arco di una parabola perfetta, con un risultato assoluto che il Monti cercherà invano di raggiungere nella sua traduzione di seconda mano, e quindi più liberamente criticabile sul piano strettamente poetico, dove solo nella separazione muta dei due tocca un vertice di vera poesia:

Raccolse al terminar di questi accenti
L'elmo dal suolo il generoso Ettorre,
E muta alla magion la via riprese
L'amata donna, riguardando indietro,
E amaramente lagrimando...
(*Iliade*, VI, 654-658),

Coerentemente alla nuova dignità che l'approfondimento psicologoco comporta, la morte di Argante sarà, nella *Conquistata*, più umana, salvo un ultimo bestiale latrato:

Poi la spada gli fisse, e la rifisse
Per la visiera al già latrante e cieco.
Moriva Argante, e tal moria qual visse;
L'alma fuggìa di Pluto al nero speco;

Ma ne la morta e spaventosa faccia
Più terribil la morte ancor minaccia.
(*GC*, XXIII, 105, 3-8).

Nella *Liberata*, l'agonia era invece più lunga e copriva anche gli ultimi tre versi della stanza corrispondente:

Poi la spada gli fisse e gli rifisse
Ne la visiera, ove accertò la via.
Moriva Argante, e tal morìa qual visse:
Minacciava morendo e non languìa.
Superbi, formidabili e feroci
Gli ultimi moti fur, l'ultime voci.
(*GL*, XIX, 26, 3-8).

Dunque, la presentazione di Argante nella nuova redazione vede da un canto accentuato il titanismo, d'altro canto però arricchito e precisato il ritratto psicologico: il tipo ora s'è fatto personaggio.

TANCREDI

Dopo aver visto Goffredo impersonante il senso del dovere, la coscienza sveglia e responsabile della propria funzione, poi Argante dominato dall'istinto e dal sentimento, vediamo ora Tancredi, il personaggio che sta tra i due, proprio perché in esso dovere e sentimento entrano in conflitto, rendendone la figura altamente drammatica.

Se i primi due eroi, tutti d'un pezzo, possono non convincerci totalmente, in quanto la realtà umana ha sempre più volti, il personaggio che soffre risulta più vicino al lettore anche per la particolare attenzione che il Tasso, con la sua narrazione partecipativa, cioè di nuovo antiariostesca, gli presta. Dalla prima redazione al rifacimento, questa figura, già assai complessa, non subisce sostanziali mutamenti; vale tuttavia la pena di seguire il senso in cui si svolgono gli aspetti più significativi della rielaborazione.

Alla sua prima apparizione, Tancredi, colto dallo sguardo divino, è subito caratterizzato, nella *Liberata,* dal suo non corrisposto amore per la bella Clorinda:

Vede Tancredi aver la vita a sdegno,
Tanto un suo vano amor l'ange e martira;
(*GL,* I, 9, 3-4)

e il Tasso corregge:

Tanto l'ingiuria altrui l'ange e martira.
(*GC,* I, 12, 4),

dove il lettore potrà riferire quell'*ingiuria altrui* al rifiuto dell'eroina pagana solo quando si sarà inoltrato nella lettura del poema. Per ora rimane un'indicazione vaga che ritarda, pur preparandolo, il momento in cui si rivelerà tutto il dramma di Tancredi.

La presentazione vera e propria di Tancredi segue, nello stesso canto, ad alcune ottave di distanza, in occasione della sfilata dell'esercito crociato e ci

consente di mettere già parzialmente in luce la diversa impostazione nelle due redazioni:

Vien poi Tancredi, e non è alcun fra tanti
(Tranne Rinaldo) o feritor maggiore,
O più bel di maniere e di sembianti,
O più eccelso ed intrepido di core.
S'alcun'ombra di colpa i suoi gran vanti
Rende men chiari, è sol follia d'amore:
Nato fra l'arme, amor di breve vista,
Che si nutre d'affanni, e forza acquista.
(*GL*, I, 45),

Venia poscia Tancredi, in cui dimostro
Ha quanto può natura, il ciel, le stelle,
Né più forte di lui nel campo nostro
Passò (tranne Riccardo) il varco d'Elle.
D'oro anch'ei splende, e l'oro aggiunge a l'ostro,
Sparso pur d'aurei strali e di facelle;
E porta ne lo scudo accesa pietra
Che non s'estingue, ardendo, e non si spetra.
(*GC*, I, 57).

Si osservi dapprima come si tratti d'un'ottava totalmente rifatta, dove scompare l'amore visto come *colpa* che possa oscurare i *gran vanti* dell'eroe. Anzi proprio quei versi (5-6) son sostituiti dalla profusione del metallo nobilitante per eccellenza: Tancredi risplende d'oro e l'oro accompagna il rosso purpureo. Eppure l'amore non è forse scomparso del tutto dall'ottava; lo si potrebbe infatti trovare emblematicamente rappresentato nell'*accesa pietra* che arde nel cuore del suo scudo. L'abolizione dei particolari realistici quali la bellezza o il fatto d'essere il *feritor maggiore*, sostituiti da un più generico, benigno intervento della natura e degli astri, farebbe pensare a una decisa tendenza verso l'astrazione; essa è tuttavia immediatamente corretta dalla precisa indicazione della sua forza che supera quella di tutti gli altri crociati, *tranne Riccardo*, ovviamente.

Quando poi, subito dopo, si viene a descrivere il *coup de foudre* di Tancredi, ecco che la tendenza all'astrazione viene decisamente accantonata per far posto, al contrario, a una maggiore vivacità della scena:

Egli mirolla, ed ammirò la bella
Sembianza, e d'essa si compiacque, e n'arse.
O maraviglia! Amor, ch'a pena è nato,
Già grande vola, e già trionfa armato.
(*GL*, I, 47, 5-8)

che diventa:

Ei rimirolla, ed ammirò la bella
Sembianza, e n'invaghì repente e n'arse.
O meraviglia! Amor ch'appena è nato,
Vola già grande, e già trionfa armato.
(*GC*, I, 59, 5-8).

Dopo l'apparizione, quasi magica, di Clorinda, già lo sguardo che l'eroe le dedica è rafforzato nella seconda redazione: il semplice «mirare» diviene «rimirare» che esprime l'aumento dell'attenzione e della meraviglia. Il risultato, poi, di quell'ammirazione è ancora più potente: il piatto *d'essa si compiacque* vien corretto nel ben più vigoroso *n'invaghì repente*, ora coerente preludio alla fase che segue, l'ardere d'amore. La clausola d'ottava poi porta una di quelle variazioni minime, ma cospicue di risultati, di cui il Tasso è maestro. L'anticipo di *vola* dà al verso uno slancio dinamico sconosciuto alla prima lezione e che meglio si adatta alla chiusura di quella che è probabilmente la stanza più riuscita del canto. Attraverso correzioni di questo tipo comprendiamo che, se nell'ultimo Tasso il poeta fu almeno altrettanto cosciente, l'artista fu spesso ben più maturo.

Totalmente abolita nella *Conquistata* è la seguente ottava, la cui banalità non è sfuggita all'autore:

Ella d'elmo coprissi, e se non era
Ch'altri quivi arrivar, ben l'assaliva.
Partì dal vinto suo la donna altera
Ch'è per necessità sol fuggitiva;
Ma l'imagine sua bella e guerriera
Tal ei serbò nel cor, qual essa è viva;
E sempre ha nel pensiero e l'atto e 'l loco
In che la vide, esca continua al foco.
(*GL*, I, 48),

mentre ciò che conta di quell'impossibile amore, cioè il risultato nell'eroe, viene ulteriormente ritoccato:

Così vien sospiroso, e così porta
Basse le ciglia e di mestizia piene.
(*GL*, I, 49, 3-4),

Così vien sospiroso, e gli occhi porta
Quasi inchinati a misurar l'arene.
(*GC*, I, 60, 3-4).

Qui l'immagine è più realistica e diretta, le *ciglia* diventano *occhi* e scompare l'ovvia *mestizia* per un'immagine più adatta all'atteggiamento del guerriero che sta sfilando nella lunga sequenza dell'armta cristiana; e non importa se il lettore attento alla ricerca delle fonti riesce ad individuare una più o meno precisa reminiscenza virgiliana o petrarchesca: ciò che conta è che il Tasso si dimostra nella *Conquistata* più fine letterato in quanto sa scegliere un'immagine classica e farla sua, rinnovandola col porla in una posizione significativa e in un contesto appropriato.

Un ulteriore completamento alla presentazione di Tancredi si trova, a più riprese, nelle sue gesta passate, di cui i ricami della tenda tessono l'elogio. In questa a volte faticosa rassegna, divagazione non completamente opportuna nel fluire del nuovo poema, l'eroe è celebrato come una vera furia di guerra, cui nulla resiste:

Ferìa, fugava il cavalier supremo;
Recidea tele avvolte, piastra e maglia;
Uccideva, abbattea; le spalle e 'l viso
Calpestava, passando, al volgo ucciso.
(*GC*, III, 36, 5-8).

Poco oltre lo si vede lasciar dietro di sé solo rovine:

Sanguigno, e di ruine ingombro ed arso
Di Cilicia il terren fumava intorno;
Dove Tancredi il sangue e 'l foco ha sparso,
(*GC*, III, 41, 1-3).

Tanta insistenza sulle strabilianti qualità marziali del guerriero crociato non è soltanto celebrazione esteriore e formale; si tratta dell'opportuna, remota preparazione per far di Tancredi il più plausibile antagonista del feroce Argante.

Il nucleo attorno a cui ruota tutta la costruzione drammatica del personaggio che c'interessa rimane tuttavia il già citato conflitto tra i due temi fondamentali del dovere e del sentimento. Poiché i vari motivi non stanno mai nelle creature tassesche in equilibrio, sarà interessante seguire l'evoluzione di questo contrasto tra le due stesure. Sotto le mura di Gerusalemme e sotto gli occhi di Erminia e di Aladino, Tancredi, per ordine di Goffredo, si appresta a contrastare l'attacco di Clorinda:

Il buon Tancredi, a cui Goffredo accenna,
Sua squadra mosse, ed arrestò l'antenna.
(*GL*, III, 16, 7-8).

Nella *Conquistata* abbiamo già qui una maggior insistenza su di uno dei due poli; si sottolinea cioè il senso del dovere dell'eroe, al quale non occorre più l'invito del sommo duce perché si lanci ad una nuova fatica guerresca:

Mosse Tancredi il qual pur dianzi giunse,
E giorno a notte faticosa aggiunse.
(*GC*, IV, 25, 7-8).

E a questo punto il Tasso introduce una stanza totalmente nuova in cui si narra come la precedente notturna fatica di Tancredi sia stata niente meno che la liberazione di Betlemme:

Mentre la notte avea con l'ali sue
Fatta la terra tenebrosa e bruna,
Con la sua fida schiera intento ei fue
A liberar di man d'empia fortuna
Il loco in cui, fra l'asinello e 'l bue,
Il Re del ciel degnò l'umil sua cuna:

Ora il valor, che più d'un chiaro lampo
Splendea ne l'ombra, appar nel fèro campo.
(*GC*, IV, 26).

Ancora una volta il poeta mostra la sua predilezione per questo personaggio, uno fra i più celebri eroi storici della prima crociata, la cui nobilitazione, dalla prima all'ultima stesura, viene, come si vede, operata senza economie.

Poco oltre, l'amante e l'amata si trovano di fronte per un duello che finalmente non avrà luogo, poiché questa volta è il sentimento che prevale sul senso del dovere e Tancredi alla vista di Clorinda si offre senza difesa ai suoi colpi mortali:

Percosso, il cavalier non ripercote,
Né sì dal ferro a riguardarsi attende,
Come a guardar i begli occhi e le gote
Ond'Amor l'arco inevitabil tende.
(*GL*, III, 24, 1-4).

Ma *guardar* non esprime che debolmente l'attrazione esercitata dalla bella pagana e il Tasso opportunamente corregge rinvigorendo l'immagine:

Mentre i begli occhi e le vermiglie gote
Rimira, ond'arco invano amor non tende,
(*GC*, IV, 30, 3-4).

Quando Tancredi si rivolge all'eroina abbiamo, accanto alla ormai scontata nobilitazione del cristiano, per il quale non è più ammissibile il termine di supplica, la riduzione di una dittologia che ancora una volta dimostra l'infondatezza del luogo comune secondo il quale il rifacimento non sarebbe che una generale aggiunta di pesanti e vuote fioriture:

Vuol ch'ella sappia ch'un prigion suo fere
Già inerme, e supplichevole e tremante:
(*GL*, III, 25, 3-4)

che diventa:

Vuol ch'ella sappia ch'uom già vinto impiaga,
Già preso, e del suo sdegno omai tremante.
(*GC*, IV, 31, 3-4)

Nelle parole dell'eroe, il poeta, correggendo rafforza lo squilibrio nella direzione del sentimento, precipitando l'azione col porsi di Tancredi incondizionatamente alla mercè della guerriera:

Onde le dice: «O tu, che mostri avere
Per nemico me sol fra turbe tante,
Usciam di questa mischia, ed in disparte
I' potrò teco, e tu meco provarte.
(*GL*, III, 25, 5-8),

E le dicea: — Donna sdegnosa e vaga
De la mia morte, e troppo in ciò costante,
Usciam di schiera e sazia allor tue voglie,
Se brami aver di me l'ultime spoglie.
(*GC*, IV, 31, 5-8).

Si noti poi la raffinata posizione di quel *vaga* che, in clausola di verso, viene per un attimo ad avere contemporaneamente il duplice significato di leggiadra, amabile e vogliosa, desiderosa, adattandosi così magnificamente alla psicologia del personaggio dilaniato da opposti sentimenti.

Sempre nel senso dell'eliminazione di qualsiasi qualità negativa, cade anche un diretto accenno alla paura del cavaliere:

Fermossi, e lui di pauroso audace
Rendè in quel punto il disperato amore:
(*GL*, III, 27, 1-2),

Ella fermossi; e lui parlando audace
Fece in quel giorno il disperato amore.
(*GC*, IV, 33, 1-2).

Già nella *Liberata* il prevalere del sentimento spingeva il campione cristiano a scagliarsi contro un compagno d'armi, pur di salvare l'amata; nella seconda redazione, tuttavia, il poeta penetra più profondamente il personaggio, sottolineandone non la passionale reazione esteriore, bensì il motivo intimo che la determina, l'offesa cioè al senso dell'onore; alla furia succede così lo sdegno:

Ma il prence infuriato allor si strinse
Addosso a quel villano, e 'l ferro spinse.
(*GL*, III, 30, 7-8),

Disdegnando Tancredi allor si spinse
Addosso a quel villano, e 'l ferro strinse.
(*GC*, IV, 36, 7-8).

Tancredi insegue l'ignoto feritore di Clorinda:

Quel si dilegua, e questi acceso d'ira
Il segue, e van come per l'aria strale;
(*GL*, III, 31, 1-2);

ma quest'ultimo, che ha infranto il codice cavalleresco, colpendo alle spalle e per di più una donna, nemica ma pur sempre donna, non merita più d'esser citato per la sua velocità nel fuggire pari a quella dell'eroe nell'inseguirlo; o forse il Tasso fu disturbato dalla lieve incongruenza di due distinti cavalieri che, a qualche distanza l'uno dall'altro, corrono come una sola freccia:

Quel si dilegua, e questo acceso d'ira
Il segue come vento o come strale:
(*GC*, IV, 37, 1-2).

Comunque la nobilitazione esigeva che le qualità positive fossero riservate unicamente al principe.

Il predominio del sentimento non si esaurisce nel comportamento pratico, ma si trasferisce sul piano astratto e teorico, al momento in cui Tancredi, difendendo Rinaldo di fronte a Goffredo, enuncia una sua personalissima teoria della giustizia, che ricorda quella del Cellini, il quale, considerandosi giustamente un genio, pretendeva di non essere assoggettabile alle leggi come un comune mortale.

... Non dée chi regna
Nel castigo con tutti esser eguale:
Vario è l'istesso error ne' gradi vari,
E sol l'egualità giusta è co' pari.»
(*GL,* V, 36, 5-8).

Nella rielaborazione prevale sempre la ragione del cuore, ma essa viene scientificamente esposta in modo più astratto:

... Non dée chi regna
A tutti i falli dar la pena eguale.
Vario è l'istesso error ne' gradi vari,
E sol la paritate è giusta a' pari.
(*GC,* VI, 49, 5-8),

dove la *pena,* e non più l'approssimativo e familiare *castigo,* vien messa in più logico e rigoroso rapporto con i *falli,* cioè con le colpe e non con i colpevoli.

Tancredi si rivolge poi direttamente e lungamente a Rinaldo esortandolo a non spargere il sangue cristiano e proponendogli la soluzione della fuga quale alternativa alla prigionia imposta da Goffredo. Si tratta di un'ulteriore concessione al sentimento nei confronti del dovere, ma questa volta è pure l'occasione, nel rifacimento, per un sensibile innalzamento del personaggio. Il poeta, che gli aveva già, come s'è visto, attribuito la liberazione della culla di Cristo, lo promuove al rango di rivendicatore dei diritti dell'italianità, a proposito dell'usurpazione del regno di Cilicia operata da Baldovino.

Baldovin sopragiunse, e con indegno
Modo occupollo, e ne fe' vile acquisto:
(*GL,* V, 48, 3-4)

diviene infatti:

Baldovin usurpò quel novo acquisto,
E privò de le spoglie Italia e Roma;
(*GC,* VI, 78, 4-5).

Ovviamente siamo qui di fronte a un motivo comune del Cinquecento, di cui non si vuol affatto esagerare la portata; avverte infatti opportunamente il

Russo, in una sua introduzione al canto V della *Gerusalemme Liberata:* «Fortuna che i soliti piccoli retori non si siano accorti di queste battute tassesche, in cui si parla con sdegnato ardore della «serva Italia» (ottava XIX), per fare anche di Tasso un precursore di Mazzini e di Cavour e di Garibaldi, come si è fatto di Machiavelli! Il Tasso qui mette in campo i luoghi comuni dell'oratoria politico-letteraria del tempo...»[1]). È tuttavia significativo il fatto che nella *Conquistata* Tancredi acceda a un ruolo che sembrava riservato a Rinaldo-Riccardo.

Per quanto riguarda l'incontro con Armida è sempre il sentimento, cioè l'amore per Clorinda, e non il senso del dovere, che permette al nostro eroe di resistere alle insidie della fascinosa maga:

Ma contra l'arme di costei non meno
Si mostrò di Tancredi invitto il core,
Però ch'altro desio gli ingombra il seno,
Né vi può loco aver novello ardore:
(*GL*, V, 65, 1-4),

Ma contra sue lusinghe invitto almeno
Tancredi or fu ch'arse già a dramma a dramma;
Però ch'altro desio gli accende il seno,
Tal che di nuovo incendio or non l'infiamma;
(*GC*, VI, 97, 1-4).

Come si vede, l'ultima stesura comporta un rovesciamento della situazione che conduce al fallimento l'impresa della conturbante Armida: non le si oppone più una concezione quantitativa dell'amore per Clorinda, bensì una qualitativa; non si tratta infatti più di un seno talmente ingombro per cui non rimanga il benché minimo spazio per una nuova fiamma, si tratta invece di un cuore già tutto e lentamente, a *dramma a dramma*, riarso, dove ormai nulla vi è più di combustibile per un *nuovo incendio*.

Intanto si prepara già lentamente quella purificazione che Tancredi realizzerà attraverso due terribili prove: il duello con Clorinda e quello con il suo diretto antagonista, Argante. Nel secondo caso, la scelta che cade sull'eroe è confermata dai presenti in modo ancor più vistoso, mentre l'approvazione di Goffredo è sostituita dall'elogio delle sue qualità.

E dichiarato infra i miglior perfetto
Dal favor manifesto era de' vólti:
E s'udia non oscuro anco il bisbiglio,
E l'approvava il capitan co 'l ciglio.
(*GL*, VI, 24, 5-8)

1) Torquato Tasso, *La Gerusalemme Liberata*, commento di L. Russo, Milano-Messina, Principato, 1969, p. 83.

diviene:

E il dichiarò fra quei miglior perfetto
Manifesto favor di mille volti:
E s'udia non oscuro ivi il bisbiglio
Ch'egli sia più che pari al gran periglio.
(*GC*, VII, 27, 5-8).

E quando il sommo duce lo invita esplicitamente al duello con Argante, di nuovo il nostro eroe assurge, nella *Conquistata*, al rango di campione dell'italianità, ciò che, come s'è visto, rappresenta uno dei culmini dell'elevazione del personaggio.

«Vanne,» a lui disse «a te l'uscir non vieto,
E reprimi il furor di quel fellone.»
(*GL*, VI, 25, 3-4)

passa a:

— Vanne a lui (disse), a te l'uscir non vieto,
Gloria d'Italia e del valor normando. —
(*GC*, VII, 28, 3-4).

Anzi, qui, Tancredi supera l'angusta rivendicazione nazionalistica divenendo a un tempo gloria della latinità e vanto della barbarie *(valor normando)*, il miglior prodotto insomma dell'incontro dei due mondi che in quella civiltà contano.

A tale elevazione non poteva quindi non corrispondere l'approfondimento spirituale della figura; ecco dunque nella rielaborazione qualcosa di completamente nuovo:

E tutto in volto baldanzoso e lieto
Per sì alto giudizio il fier garzone,
(*GL*, VI, 25, 5-6)

diventa:

Ei tutto in vista baldanzoso e lieto,
Per sì alto giudicio, Iddio lodando,
(*GC*, VII, 28, 5-6).

Sostituendo *in volto* con *in vista* si viene meglio a opporre la legittima fierezza esteriormente manifestata per l'onore della scelta a ciò che più conta, la lode di Dio *(Iddio lodando)* assente dalla prima redazione, cioè all'estrema umiltà dell'eroe che riconduce le proprie virtù entro i limiti di un omaggio a una superiore divinità.

Approssimativamente in questa direzione, che non è quella di una semplice e banale preferenza per l'astrazione, bensì quella di un effettivo approfondimento psicologico, va anche una lieve e significativa correzione della reazione di Tancredi alla vista della ferocia di Argante il quale fa calpestare dal proprio destriero il vinto Ottone (rispettivamente Ivone):

Ma l'invitto Tancredi allor non bada,
Ché l'atto crudelissimo gli spiace,
(*GL*, VI, 36, 5-6),

Ma l'invitto Tancredi allor non bada
Ché quella crudeltà troppo gli spiace;
(*GC*, VII, 57, 5-6).

Siamo dunque nuovamente in presenza di una retrocessione dall'effetto alla causa, dall'*atto crudelissimo* alla *crudeltà* che lo provoca: si tratta della nuova conferma di una diversa genesi del personaggio, in una prospettiva meno realistica e più attenta al fatto spirituale. Così, poco oltre, il poeta si sente in dovere di spiegare le ragioni per cui l'eroe decide d'inseguire la presunta Clorinda:

Pensa: «Deh! forse a me venia cortese,
E 'n periglio è per me», né pensa al resto.
(*GL*, VI, 114, 3-4),

Com'egli era magnanimo e cortese,
Da l'altrui rischio e dal suo amore è desto:
(*GC*, VII, 131, 3-4).

La correzione, con l'abolizione del discorso diretto sostituito da una più precisa indicazione del prevalere del sentimento dovuto alle doti di magnanimità e cortesia dell'eroe cristiano, perde forse un po' della primitiva immediatezza per un sicuro acquisto di fluidità narrativa.

Sempre per coerenza con questa nuova dimensione del personaggio, verranno tolti accenni vagamente blasfemi, presenti nella *Liberata*, del tipo

Geme cruccioso, e 'n contra il Ciel si sdegna
Che sperata gli neghi alta ventura;
(*GL*, VII, 26, 1-2)

che diventa:

Però cruccioso incontra amor si sdegna
Che sperata gli neghi alta ventura:
(*GC*, VIII, 20, 1-2).

Uno dei punti in cui più sensibile è la sopraffazione operata dal sentimento sul dovere è quello in cui Tancredi, distratto dalla vista dell'amata, dimentica di muovere contro Argante. Anche qui, nella *Conquistata*, la scena è meglio preparata dalla descrizione dello sguardo che l'abbagliato Tancredi dedica a Clorinda:

Già non mira Tancredi ove il Circasso
La spaventosa fronte al cielo estolle,
Ma move il suo destrier con lento passo,
Volgendo gli occhi ov'è colei su 'l colle;
(*GL*, VI, 27, 1-4),

Parte scopria del volto a chi più basso
Rimira, quale e quanta al ciel s'estolle.
Move Tancredi, e così passo passo
Gli occhi rivolge ov'è colei sul colle;
(*GC*, VII, 30, 1-4).

Va osservato che gli stessi versi dedicati prima ad Argante sono ora destinati alla bella guerriera e che quell'*al ciel s'estolle,* conservato praticamente intatto dall'una all'altra stesura, non concerne più l'innalzarsi della *spaventosa fronte* di Argante, bensì la figura di Clorinda. Solo così vien giustificata la *trance* ipnotica che fa scordare a Tancredi il duello col circasso.

In uno dei rari casi in cui, sentimento e dovere essendo compresenti nella stessa ottava, prevale infine il dovere, assistiamo a una nuova eliminazione di un accenno che potrebbe, seppur in modo molto sfumato, sminuire le capacità del principe crociato:

Ma de la donna sua, quand'ella vegna
Offesa pur, far la vendetta giura.
Di rivolgersi al campo al fin disegna,
Ben che la via trovar non s'assecura,
Che gli sovvien che presso è il dì prescritto
Che pugnar dee col cavalier d'Egitto.
(*GL*, VII, 26, 3-8),

E se la donna sua d'ingiuria indegna
Offesa fia, farne vendetta ei giura.
Di rivolgersi al campo alfin s'ingegna
Per la più breve strada e più secura;
Però che già vicino è il dì prescritto,
Che pugnar dée col messagger d'Egitto.
(*GC*, VIII, 20, 3-8),

dove non si ammette più che Tancredi mostri qualche incertezza sul cammino da seguire per rendersi alla ripresa del duello con Argante. Infatti nessuna incertezza mostrerà neppure quando dovrà avvicinarsi al castello incantato di Armida. In quell'occasione la *Conquistata* registrerà persino un aumento del pericolo latente:

Dubita alquanto poi, ch'entro sì forte
Magione alcuno inganno occulto giaccia.
Ma come avvezzo a i rischi de la morte,
Motto non fanne, e no 'l dimostra in faccia;
(*GL*, VII, 30, 1-4),

Dubita alfin ch'entro magion sì forte
Inganno e violenza occulta or giaccia;
Ma come usato a disprezzar la morte
Motto non fanne, e nol dimostra in faccia;
(*GC*, VIII, 24, 1-4).

All'*inganno* s'è aggiunta la *violenza* e Tancredi vien presentato come chi è talmente superiore alla morte stessa da poterla disprezzare. A questo punto il sentimento e il dovere entrano di nuovo in conflitto e in una prima fase prevale il senso del dovere,

Pur l'obbligo ch'egli ha d'altra battaglia
Fa che di nova impresa or non gli caglia.
(*GL*, VII, 30, 7-8 e *GC*, VIII, 24, 7-8).

Il rifacimento porta qui una completazione rispetto alla *Liberata* nel senso di un ulteriore approfondimento psicologico:

Ritiene alquanto il passo, ed invitato
Non segue la sua scorta insidiosa.
(*GL*, VII, 31, 3-4)

Ritiene il passo, e par quasi turbato,
Né segue la sua scorta insidiosa:
(*GC*, VIII, 25, 3-4).

Non vi è più solo l'atto meccanico ed esteriore di trattenersi prudentemente, ma anche il turbamento che risulta dal combattimento interiore e l'intimo scontro sarà ancora una volta vinto dal sentimento: Tancredi accetta la sfida del traditore Rambaldo di Guascogna (il cavaliere che gli corrisponde nella *Conquistata* non porta nome) e si prepara al duello:

Il magnanimo eroe fra tanto appresta
A la fera tenzon l'arme e l'ardire;
(*GL*, VII, 37, 1-2),

L'intrepido guerriero infiamma e desta
A la battaglia e l'ardimento e l'ire;
(*GC*, VIII, 30, 1-2);

si ha così l'ennesima riconferma di una delle chiavi del rifacimento: cade il troppo concreto *arme*, sostituito dall'*ire* che si aggiungono al conservato *ardimento* per dirci ancor più chiaramente che la passione predomina nel mondo interiore del principe cristiano. L'ira ricompare con la vendetta poche ottave sotto, aggiunta, nella *Conquistata*, alla descrizione di uno dei momenti salienti del cruento scontro:

E co 'l nemico suo si stringe e serra
E cala un colpo, e non v'è piastra alcuna
Che gli resista sì che grave angoscia
Non dia piagando a la sinistra coscia.
(*GL*, VII, 41, 5-8),

E del nemico anciso o spinto a terra,
Vendetta vuole e non vuol pace alcuna;

Contra lui dunque ogni sua forza accampa,
E tutte l'ire onde il suo core avvampa.
(*GC*, VIII, 34, 5-8).

Tancredi cade dunque vittima delle arti malefiche di Armida, ma nella *Conquistata* il poeta introduce un'indicazione precisa che, a scanso di equivoci, chiarisce come la situazione sia dovuta non a un errore o a virtù mancanti nell'eroe, bensì al suo eccessivo coraggio:

Entrò per se medesmo, e ritrovosse
Poi là rinchiuso ov'uom per sé non parte.
(*GL*, VII, 47, 3-4),

Entrò da sé, ché troppo ardire il mosse;
E fu rinchiuso ond'uom per sé non parte.
(*GC*, VIII, 40, 3-4).

La figura del cristiano esce comunque dall'episodio sensibilmente nobilitata. A parte alcuni particolari cui s'è fatto già cenno, si noti ancora come durante il duello venga soppressa l'immagine dei denti che stridono, certamente giudicata troppo realistica ma anche poco consona alla dignità dell'eroe, e sostituita con bellicose espressioni di minaccia rivolte al nemico:

E fuor de la visiera escon ardenti
Gli sguardi, e insieme lo stridor de' denti.
(*GL*, VII, 42, 7-8),

E fuor de la visiera escono ardenti
Gli sguardi, e insieme i minacciosi accenti.
(*GC*, VIII, 35, 7-8).

E ancora, nel duello col campione d'Armida,

Gli move in contra il principe feroce
Con occhi torvi e con terribil voce.
(*GL*, VII, 37, 7-8),

non si ammette più uno sguardo torvo nell'eroe che si appresta a incarnare la giustizia divina:

Gli move incontra il cavalier feroce
Con occhi ardenti e con terribil voce.
(*GC*, VIII, 30, 8-8).

Molto vicina a queste correzioni è l'abolizione persino dei lamenti che Tancredi, ormai prigioniero, si sforza di contenere:

Non risponde, ma preme il guerrier forte
Nel cor profondo i gemiti e gli affanni,
(*GL*, VII, 48, 3-4),

Non risponde, ma preme il guerrier forte
Nel cor profondo i dolorosi affanni:
(*GC*, VIII, 41, 3-4),

all'eroe è concesso il dolore ma non il gemito che il dolore starebbe per provocare. E come sarebbe stato possibile non porre un'estrema cura nell'elevazione del guerriero che, preparandosi a incrociare col traditore Rambaldo una spada vendicativa, veniva presentato addirittura come ministro del Cielo?

Ché da l'ira del Ciel ministra eletta
È questa destra a far in te vendetta».
(*GL*, VII, 34, 7-8).

Questo passaggio viene corretto con l'introduzione di due attributi nobilitanti quella vendetta, anzi di nuovo chiaramente riferibili ai due poli che delimitano il personaggio, dovere e sentimento:

Ché da l'ira del ciel ministra eletta
È questa man di giusta e pia vendetta.
(*GC*, VIII, 27, 7-8).

Che importasse poi estremamente al Tasso definire questo conflitto che lacera drammaticamente Tancredi, lo prova il fatto che, quando realizza una ottava in cui i due elementi antagonisti son posti in quasi perfetto equilibrio, questa passa intatta all'ultima redazione:

Ma di più vago sol dolce vista,
Misero!, i' perdo; e non so già se mai
In loco tornerò che l'alma trista
Si rassereni a gli amorosi rai. —
Poi gli sovvien d'Argante, e più s'attrista,
E: — Troppo, dice, al mio dover mancai;
Ed è ragion ch'ei mi disprezzi e scherna.
O mia gran colpa! o mia vergogna eterna: —
(*GL*, VII, 49 e *GC*, VIII, 42).

Non si deve tuttavia pensare che la nobilitazione di Tancredi si svolga ora unicamente sul piano dell'astrazione, abolendo i riferimenti troppo concreti e richiamando di continuo le sue virtù eccelse. Si veda ad esempio quale vigorosa carica di dinamismo la sua figura riceve in occasione dell'assalto a Gerusalemme dopo la processione al Monte Oliveto.

Ma l'invitto Tancredi, il qual altrove
Confortava a l'assalto i suoi latini,
Tosto che vide l'incredibil prove,
E la gemina fiamma e i duo gran pini,
Tronca in mezzo le voci, e presto move
A frenar il furor de' saracini;
(*GL*, XI, 67, 1-6).

Passando alla *Conquistata*, quest'immagine si arricchisce di ben tre verbi che esprimono movimento e sviluppo d'energia, affrettare, correre, rinforzare:

Ma l'invitto Tancredi affretta e move,
E rinforza all'assalto amiche genti;
Quinci veggendo l'incredibil prove
E la gemina fiamma e i pini ardenti,
Tronca in mezzo le voci, e corre altrove
Dove i Franchi vedea paurosi e lenti:
(*GC*, XIV, 87, 1-6);

ma va anche osservato come queste caratteristiche della figura di Tancredi risultino più espressive proprio perché il rifacimento, con un'immagine totalmente nuova, oppone la rapidità del suo intervento alla tardità dei Franchi, *paurosi e lenti*. E veniamo ora finalmente alle due tappe fondamentali della purificazione cui il personaggio è spinto quasi fatalmente lungo l'arco delle vicende che lo concernono.

Il suo duello con Clorinda ha il drammatico esito che si conosce e l'eroe crolla accanto all'amata che ha mortalmente ferita e poi battezzata. Del dovere ha seppur inconsciamente causato il trionfo, è giunto quindi il momento di concedere la rivincita al sentimento; qui la *Conquistata*, per sottolineare l'apoteosi d'Amore, ha un'immagine assoluta, dantesca, che riscatta totalmente la piattezza della prima redazione:

Così portato è l'uno e l'altro appresso,
Ma in differente stanza al fine è messo.
(*GL*, XII, 73, 7-8),

Così portato è l'uno e l'altro insieme,
Quasi consorti sian ne l'ore estreme.
(*GC*, XV, 86, 7-8).

Alla prima tappa sulla via della purificazione, l'eroe è disperato per aver ucciso la donna che amava e si meraviglia di poter ancora ammirare il sole in un giorno così infelice:

— Io vivo? io spiro ancora? e gli odiosi
Rai miro ancor di questo infausto die?
Di testimon de' miei misfatti ascosi,
Che rimprovera a me le colpe mie!
(*GL*, XII, 75, 1-4).

Ma nella *Conquistata* la catarsi è già operante,

— I' vivo? I' spiro ancora? e gli odiosi
Rai miro ancor di sì infelice die?
Di, testimon de' miei perigli ascosi,
Che rimprovera a me le colpe mie.
(*GC*, XV, 88, 1-4),

e i *misfatti* sono ormai inconcepibili; il poeta corregge dunque con *perigli*. Anche il preciso fatto dell'uccisione di Clorinda, qualificato come empio nella *Liberata:*

Dunque i' vivrò tra memorandi essempi
Misero mostro d'infelice amore:
Misero mostro, a cui sol pena è degna
De l'immensa impietà la vita indegna.
(*GL*, XII, 76, 5-8),

è sostituito da una più generica allusione alle ripetute colpe di Tancredi:

Misero mostro a cui sol pena è degna
Del suo lungo fallir la vita indegna.
(*GC*, XV, 89, 7-8).

Le membra della bella pagana, che erano

Del mio ferino e scelerato sdegno
Vestigi miserabili e funesti?
(*GL*, XII, 82, 5-6),

divengono nel rifacimento testimoni di un atto dipinto ora come meno nefando, ma più profondamente offensivo:

Del mio crudele e 'ngiurioso sdegno
Vestigi miserabili e funesti?
(*GC*, XV, 95, 5-6);

e il pianto dell'eroe, paragonato a quello dell'usignolo a cui sono stati tolti i figli, da miserabile diventa doloroso:

Come usignuol cui 'l villan duro invole
Dal nido i figli non pennuti ancora,
Che in miserabil canto afflitte e sole
Piange le notti, e n'empie i boschi e l'ôra.
(*GL*, XII, 90, 3-6),

Come usignuol cui dura mano invole
Dal nido i figli non pennuti ancora.
Ch'in doloroso canto afflitte e sole
Piange le notti e n'empie i boschi, e l'ôra.
(*GC*, XV, 103, 3-6).

Sempre in virtù di quella purificazione in atto, il continuo confronto con la propria coscienza al quale l'eroe si sente destinato passa nella redazione definitiva a un più oggettivo confronto con la morte:

Temerò me medesmo; e da me stesso
Sempre fuggendo, avrò me sempre a presso.
(*GL*, XII, 77,7-8),

Temerò me medesmo; e da me stesso
Sempre fuggendo, avrò la morte appresso.
(*GC*, XV, 90, 7-8).

Dopo aver superato questo primo grado purificatorio l'eroe può tentare di penetrare nella selva trasformata dagl'incanti d'Ismeno, là dove i più famosi guerrieri crociati sono falliti nell'impresa. Qui la *Conquistata* mette in rilievo la profonda differenza che separa Tancredi dagli altri duci cristiani. Nella prima redazione egli si sottoponeva all'impresa, benché ancora debole dopo il fatidico scontro con Clorinda, riconoscendone semplicemente l'oggettiva necessità:

Nulla di men, poi che il bisogno ha scòrto,
Ei non ricusa il rischio o la fatica;
(*GL*, XIII, 32, 5-6);

ora, invece, si pone subito al di là del timore provato dai compagni d'arme:

Ma dapoi che 'l timor de gli altri ha scorto,
Ei non ricusa il rischio o la fatica:
(*GC*, XVI, 36, 5-6).

È utile a questo punto confrontare le due ottave corrispondenti che mostrano l'avviarsi dell'eroe verso la selva di Saron.

Vassene il valoroso in sé ristretto,
E tacito e guardingo, al rischio ignoto,
E sostien de la selva il fero aspetto
E 'l gran romor del tuono e del tremoto,
E nulla sbigottisce; e sol nel petto
Sente, ma tosto il seda, un picciol moto.
Trapassa, ed ecco in quel silvestre loco
Sorge improvisa la città del foco.
(*GL*, XIII, 33).

Vassene 'l valoroso, in sé ristretto,
Tacito e solo al pauroso bosco,
E sostien de la selva il fèro aspetto,
Qual novo inferno spaventoso e fosco:
Né per tuon sbigottisce il forte petto,
O per belva che spire fiamma o tosco.
Trapassa: ed ecco in quel selvaggio loco
Sorge improvvisa la città del foco.
(*GC*, XVI, 37).

Si osserva così immediatamente la conferma della direzione in cui il rifacimento procede dagli ultimi episodi in poi: Tancredi è *solo* (non più *guardingo*) e questa sua solitudine è nello stesso tempo la sua grandezza, aumentata poi dall'insistere sul carattere *pauroso* e *spaventoso* della selva; attributi, questi, sconosciuti alla prima redazione, che riprendono il *timor* dell'esempio

precedente. Inoltre cade persino il *picciol moto*, ch'era pur rapidamente vinto nella *Liberata;* ormai il valoroso cavaliere non teme neppure i mostri soprannaturali, belve che eruttano fiamme o veleno, mentre nella prima stesura, poeticamente superiore, doveva vincersi per non temere i rumori della natura, *tuono* e *tremoto*. E ancora, quando egli sta per lanciarsi tra le fiamme, solo nel rifacimento esse vengono nuovamente qualificate come infernali:

Ma seguane che puote». E in questo dire,
Dentro saltovvi. Oh memorando ardire:
(*GL*, XIII, 35, 7-8),

Ma sia che può, se fosse ancor l'inferno,
Io 'l passo. — Oh degno ardir di nome eterno!
(*GC*, XVI, 39, 7-8).

Si noti anche quanto acquisti l'immagine in dignità, passando da quel troppo disinvolto balzo all'aperta sfida alle fiamme infernali nel momento in cui l'eroe le attraversa. Esse si dimostrano quindi innocue; ma seguono poi alcuni effetti di magia che lasciano il principe *stupido sì, ma intrepido* (*GL*, XIII, 37, 1), mentre la rielaborazione porta a un diverso attributo di cui, pur rimanendo nello stesso concetto di stupore, si sente immediatamente la ben diversa qualità: *Maraviglioso e 'ntrepido rimane Tancredi* (*GC*, XVI, 41, 1-2).

Sull'orribile pericolosità della selva incantata e sulla profondità tenebrosa del suo mistero il poeta insiste poi nuovamente nel rifacimento onde rendere ancor più gloriosa, benché destinata al fallimento, l'impresa del cristiano:

Mette securo il piè ne le profane
Soglie e spia de la selva ogni secreto.
(*GL*, XIII, 37, 3-4)

diviene infatti:

Ne le soglie di morte ampie e profane
Entra securo, e spia l'alto secreto:
(*GC*, XVI, 41, 3-4).

E ancora:

Né trova alcun fra via scontro o divieto,
Se non quanto per sé ritarda il bosco
La vista e i passi inviluppato e fosco.
(*GL*, XIII, 37, 6-8)

diventato:

Né trova alcun fra via scontro o divieto;
Se non se il nero bosco orrido troppo,
Che per se stesso a' passi è duro intoppo.
(*GC*, XVI, 41, 6-8).

L'effetto dell'agghiacciante spettacolo sull'eroe permette una nuova constatazione di quella tendenza che superficialmente potrebbe dirsi verso la gene-

rica astrazione, ma che spesso corrisponde in realtà a una precisa volontà del poeta di calarsi più profondamente nel mondo interiore del personaggio, mondo che, come si sa, interessa al Tasso ben più di quello esteriore. Tancredi, vedendo mandar sangue il cipresso che ha colpito con la spada, *tutto si raccapriccia* (*GL,* XIII, 41, 5), ma la *Conquistata* corregge in *tutto ei s'empie d'orrore* (*GC,* XVI, 45, 5), dove si abbandona il *raccapriccio,* che è l'effetto dell'orrore, per la causa profonda. E l'orrore torna, nella seconda stesura, al momento del supremo sortilegio, che vincerà finalmente la virtù dell'eroe, quando cioè dall'albero percosso uscirà la voce della defunta Clorinda:

Gli cade il ferro, e 'l manco è in lui la téma.
(*GL,* XIII, 45, 4),

Gli cade il ferro, e cresce orrore e tema:
(*GC,* XVI, 49, 4).

Lo troveremo poi ancora nelle parole di Tancredi a Goffredo col solito raddoppiamento dell'attributo:

Ciò che dicean de lo spettacol fero
E del suon paventoso, è tutto vero.
(*GL,* XIII, 47, 7-8),

Ciò che dicean del bosco orrido e fèro
E del suon paventoso, è tutto vero.
(*GC,* XVI, 51, 7-8).

Il poeta sente poi la necessità di giustificare il fallimento dell'eroe, attribuendolo proprio a quell'intimo antagonismo di cui s'è già tanto parlato, cioè al caso in cui prevale il sentimento:

Ma lui, che solo è fievole in amore,
Falsa imago deluse e van lamento.
(*GL,* XIII, 46, 3-4);

mentre nella *Conquistata* abbiamo:

Ma lui, che debil solo è contra amore,
Falsa imago deluse e van lamento.
(*GC,* XVI, 50, 3-4),

dove la figura è nobilitata dall'abolizione di quel minimizzante *fievol* per un più normale *debil,* mentre l'introduzione del concetto di scontro *(contra amore)* le restituisce la precipua caratteristica della combattività.

Con il definitivo duello contro Argante, dal quale il principe crociato uscirà vincitore, si conclude la catarsi del nostro personaggio: la struttura profonda del poema esige la conclusione logica delle vicende; all'uccisione

involontaria di Clorinda deve corrispondere quella voluta del feroce Circasso; col trionfo del dovere vien così riscattato l'intimo travaglio in cui ha spesso predominato il sentimento e un Tancredi ormai purificato e pacificato può avviarsi a scomparire progressivamente dalla scena, coinvolto ormai in modo secondario nelle vicende rimaste in sospeso, per permettere soprattutto a Rinaldo di acquistare il rilievo richiesto dal motivo celebrativo ed encomiastico. Anche per questo non sarà più necessaria la coda dell'incontro finale con Nicea (corrispondente, almeno superficialmente, a Erminia) che infatti la *Conquistata* rifiuta.

S'è detto a più riprese d'una diversa genesi del personaggio nella seconda stesura, cui presiede un non indifferente scavo psicologico. Se ne veda ora un ulteriore, significativo esempio nel momento in cui a Tancredi, affrontando l'ultima e decisiva tappa catartica, vien rinfacciata da Argante l'uccisione di Clorinda:

Sorrise il buon Tancredi un cotal riso
Di sdegno...
(*GL*, XIX, 4, 1-2),

divenuto:

Sorrise il cavalier, e pieno il riso
Fu d'amarore...
(*GC*, XXIII, 87, 1-2);

l'acquisto nella correzione di un sottile approfondimento s'impone in modo talmente palese da non esigere un commento, ma non è forse inutile sottolineare la particolare felicità per il risultato formale di quell'*amarore;* e valga anche questo per quanti, di fronte alla *Conquistata*, non han saputo che rimpiangere la freschezza del primo Tasso (ma qui si veda anche la stortura del primo verso). Il sorriso amaro, dove il dolore ha ormai sostituito lo *sdegno*, cioè la passione, con cui Tancredi affronta Argante, pone la *Conquistata* di un lungo passo più avanti nell'analisi del personaggio rispetto alla prima stesura.

È dunque un Tancredi che ha ormai quasi risolto il conflitto che lo dilaniava quello che esce dalle ultime pagine della redazione definitiva; ciò spiega in parte perché, nella fase decisiva della tenzone che sarà fatale ad Argante, il crociato potrà rinunciare all'orgoglio del vincitore per rendere l'intero merito della vittoria al Dio cristiano. Nella *Liberata* si offriva infatti al Circasso la possibilità di scegliere per riconoscersi vinto tra il cristiano e il destino:

«Cedimi, uom forte, o riconoscer voglia
Me per tuo vincitore o la fortuna;
Né ricerco da te trionfo o spoglia,
Né mi riserbo in te ragione alcuna».
(*GL*, XIX, 21, 1-4).

Ora invece abbiamo:

— Cedimi, uom forte, e riconoscer voglia,
Non la vittoriosa alta fortuna,

Ma 'l vero Dio: ché più onorata spoglia
Acquistar non potrai sotto la luna. —
(*GC*, XXIII, 100, 1-4),

dove il destino, quale causa della sconfitta di Argante, viene escluso assolutamente e il *me*, ossia Tancredi, con la massima nobilitazione possibile cade sostituito dal *vero Dio*. Vengono così pienamente giustificate e assolte quindi dall'accusa di vuoto formalismo, altre minori correzioni nobilitanti quali *Latin* (*GL*, XIX, 14, 1) divenuto un semplice *Tancredi* (*GL*, XIX, 26, 1), *pio cavalier* (*GC*, XXIII, 94, 1) *pio guerriero* (*GC*, XXIII, 105, 1).

Ma si evita qui per brevità di dare una più cospicua serie di esempi della sensibile nobilitazione che la catarsi del personaggio esige, constatando, per concludere, unicamente come la *Conquistata* ci dia, pur nel mantenimento d'un'impostazione fondamentale identica, una figura significativamente modificata, a riprova del fatto che il dramma umano stimola il Tasso maturo più acutamente di altre situazioni.

ERMINIA - NICEA

L'altra grande figura costruita sul motivo di un intimo conflitto è quella di Erminia, nel cui animo si oppongono onore e amore. Siamo ora di fronte a un personaggio che subisce nella *Conquistata* una revisione profonda, col sacrificio di vicende che nell'economia della *Liberata* parevano essenziali. Il cambiamento del suo nome da Erminia, che disturbò il poeta forse anche per la sua equivoca origine (deriva infatti tanto dal nome anticamente dato agli abitanti dell'Armenia quanto da quello del dio sassone Ermin), a Nicea non è che la conferma formale di una diversa concezione di questa figura.

La figlia di Cassano, re di Antiochia, diviene nella redazione definitiva figlia di Solimano, già soldano di Nicea:

Costei, che figlia fu del re Cassano,
Che d'Antiochia già l'imperio tenne,
Preso il suo regno, al vincitor cristiano
Fra l'altre prede anch'ella in poter venne.
Ma fulle in guisa allor Tancredi umano
Che nulla ingiuria in sua balia sostenne;
Ed onorata fu, ne la ruina
De l'alta patria sua, come reina.
(*GL*, VI, 56),

E veramente il duol che sì l'accora,
Materia è da coturni e non da socchi,
Ché dal suo regno in Grecia andò cattiva,
Vergine prima errante e fuggitiva.

Pria vide ancise e rotte amiche squadre,
E 'l paese nativo arso e combusto;
Fuggir piagato Solimano il padre;
Sé venduta da' suoi con prezzo ingiusto:
Poi co 'l fratello, e con l'afflitta madre

Prigioniera restò del greco Augusto,
Che donolla a Tancredi: ed ei la rese,
E qui fu castità l'esser cortese.
(*GC*, VII, 37, 4-8 e 38).

La parabola delle vicende che la concernono viene sensibilmente ridotta: manca il celebre episodio di Erminia tra i pastori sicuramente sentito dal poeta come una facile concessione all'idillio, che il maggior dominio della materia non poteva ormai più ammettere; manca il riconoscimento di Vafrino nel campo egizio, il ritorno con lui a Gerusalemme e il ritrovamenteo casuale, un po' troppo forzato, di Tancredi ferito con cui si chiudevano felicemente le vicende di Erminia nel primo poema; sostituisce questo episodio il pianto corale di Lugeria e Nicea su Argante morto. Inoltre, molte altre ottave riguardanti episodi secondari in cui compare il personaggio in questione sono spesso trasportate, profondamente rimaneggiate o totalmente nuove.

La diversa conclusione della vicenda amorosa con il principe cristiano potrebbe, secondo l'ipotesi avanzata nel capitolo precedente, essere dovuta a una diversa genesi della figura di Tancredi, all'ombra della quale, o comunque in posizione subordinata, verrebbe così a trovarsi Erminia.

Si vedrà ora, seguendo il personaggio lungo l'arco delle sue principali apparizioni nella *Conquistata*, che a così vistosi mutamenti esteriori non può non corrispondere un'altrettanto significativa revisione nella concezione intima dell'indimenticabile figura femminile. Con ciò si viene ad aggiungere una nuova conferma dell'impegno che il Tasso non si stanca di porre ogni volta che si china su di un personaggio, la cui profonda ragione di essere è quella di rappresentare un intimo tormento o un conflitto passionale. La sua adesione sentita e la partecipazione che caratterizza il suo stile gl'impongono la continua insoddisfazione urgente nel senso di sempre nuove e non banali rielaborazioni; qualsiasi altra indagine sui motivi del rifacimento non può superare i limiti dell'accertamteno di cause superficiali e indirette, essenzialmente estranee alle ragioni estetiche che l'hanno dettato.

Il motivo che sta alla base della struttura poetica di Erminia, cioè il drammatico antagonismo tra onore e amore, vien apertamente enunciato nel momento in cui essa sta, non senza intimo travaglio, risolvendo di recarsi dall'amato per curargli le ferite di Argante:

Ma più ch'altra cagion dal molle seno
Sgombra Amor temerario ogni paura,
E crederia fra l'ugne e fra 'l veneno
De l'africane belve andar secura;
Pur se non de la vita, avere al meno
De la sua fama dee temenza e cura,
E fan dubbia contesa entro al suo core
Duo potenti nemici, Onore e Amore.
(*GL*, VI, 70);

Si veda come nella stesura finale l'ottava sia rifatta quasi per intero, salvo cioè l'enunciazione fondamentale che la chiude:

E crederebbe al ciel oscuro e fosco
(In guisa ogni temenza Amor disgombra)
Errar secura; e 'n mar turbato, e 'n bosco
Ardita disprezzar tempesta ed ombra,
E di belve africane artigli e tosco;
Ma duolsi poi che chiara fama adombra,
E fan dubbia contesa in gentil core
Due possenti nemici: Onore e Amore.
(*GC*, VII, 90).

Il contenuto è praticamente identico, tranne i motivi nuovi del *mar turbato* e del *bosco* che hanno quale risultato la creazione di un'immagine più vasta. Infatti è proprio nel senso di un allargamento e di un approfondimento dei due termini in opposizione che procede la creazione della nuova Erminia, cioè di Nicea.

Già quando vien narrata la sua storia e si dice come Tancredi, dopo averne conquistato il regno, l'abbia onorata e persino liberata, si parla dell'amore ch'essa subito provò per il guerriero crociato:

Ella vedendo in giovanetta etate
E in leggiadri sembianti animo regio,
Restò presa d'Amor, che mai non strinse
Laccio di quel più fermo onde lei cinse.
(*GL*, VI, 57, 5-8);

rielaborando il Tasso insiste su quell'amore:

Restò presa d'amor, che mai non strinse
Laccio di quel più fermo onde l'avvinse.
(*GC*, VII, 77, 7-8),

esprimendo con quell'*avvinse* l'esistenza di un più stretto legame d'amore nella donna. La correzione in questo senso vien confermata poco oltre:

Così se 'l corpo libertà riebbe,
Fu l'alma sempre in servitute astretta.
(*GL*, VI, 58, 1-2),

Così s'il corpo libertà riebbe
Fu l'alma in dura servitute astretta.
(*GC*, VII, 78, 1-2),

qui il legame d'amore diviene più stretto, diventa *dura* servitù. Poco oltre si dice come né la morte della madre né il duro esilio possano spegnere in lei la fiamma amorosa:

Pur né 'l duol che le sia per morte tolta,
Né l'essiglio infelice unqua poteo
L'amoroso desio sveller dal core,
Né favilla ammorzar di tanto ardore.
(*GL*, VI, 59, 5-8);

il poeta, correggendo, lascerà l'immagine della *favilla* introducendo tuttavia il nuovo concetto di un amore che distrugge e proseguendo quindi nel rafforzamento di questo amore:

Né 'l dolersi per lei ch'era sepolta,
Né l'esiglio infelice unqua poteo
Spegner favilla in lei di tanta fiamma,
Ond'ella si consuma a dramma a dramma.
(*GC*, VII, 79, 5-8).

Va ricordato che quest'immagine, tutt'altro che nuova, del consumarsi a poco a poco, era già stata usata proprio per Tancredi (*GC*, VI, 97, 2) con la stessa formula, allo scopo d'indicare la causa che gli permetteva di resistere alle lusinghe di Armida, in una situazione cioè in cui del suo amore occorreva esprimere la massima potenza.

Ritroviamo questo amore, sentito più profondamente nel rifacimento, nella reazione di Nicea all'apparire dell'armata cristiana:

E lieta vagheggiò le squadre altere,
E con avidi sguardi il caro amante
Cercando gio fra quelle armate schiere.
(*GL*, VI, 61, 4-6)

che diventa:

E lieta rimirò le squadre altere:
E con bramosi sguardi il caro amante
Cercando gìo fra quelle armate schiere.
(*GC*, VII, 81, 4-6),

dove la maggior intensità espressiva si conferma in *rimirò* che sostituisce il più tenue *vagheggiò* e, soprattutto, nel passaggio da *avidi* a *bramosi*, per quanto di quasi animalesco vigore il termine trascina dal suo etimo.

Nel drammatico confronto tra l'onore e l'amore abbiamo finora generalmente riscontrato, nella rielaborazione, una precisa insistenza sulla forza dell'amore; tuttavia l'onore non vien dimenticato: esso infatti parla alla coscienza di Nicea più o meno con le stesse parole con le quali si era rivolto a Erminia, salvo poche variazioni, un paio comunque delle quali sono significative. Innanzitutto il modo con cui Onore apre il suo discorso, destinato ad avere ben poco effetto rivolgendosi alla donna:

L'un così le ragiona: «O verginella,
Che le mie leggi in sino ad or serbasti,
(*GL*, VI, 71, 1-2),

diventa:

— Vergine (dice l'un), d'amor rubella,
Che le mie leggi insin ad or serbasti;
(*GC*, VII, 91, 1-2),

dove, nella *Conquistata*, si ha immediatamente il rafforzamento dell'opposizione con l'evocazione del termine antagonista. Poi la chiusa della perorazione stessa, in cui Onore tenta di dissuadere l'amante dal recarsi presso l'amato che potrebbe disprezzarla:

Onde il superbo vincitor ti dica:
" Perdresti il regno, e in un l'animo regio;
Non sei di me tu degna', e ti conceda
Vulgare a gli altri e mal gradita preda».
(*GL*, VI, 72, 5-8);

qui la correzione concerne unicamente il verso finale:

Volgare esempio altrui d'ignobil preda. —
(*GC*, VII, 92, 8),

nel quale è sottolineata la carenza di onore che qualificherebbe l'*ignobil preda.*

Amore, l'altra voce che si rivolge alla coscienza di Erminia, pone il dilemma come praticamente risolto in suo favore:

Crudel sei tu, che con sì pigra voglia
Movi a portar salute al tuo fedele.
(*GL*, VI, 74, 5-6);

la *voglia* è *pigra*, ma Erminia muove comunque verso Tancredi. Nel rifacimento invece l'affermazione si trasforma in domanda:

Crudel sei tu ne la feminea spoglia,
Che dar nieghi salute al tuo fedele?
(*GC*, VII, 94, 5-6);

il dubbio diviene così più drammatico, proprio perché non acora risolto, e questo risulta uno degli esempi significativi di come il Tasso rivolga, correggendo, tutta l'attenzione al mondo interiore delle sue creature.

In un'altra parte piuttosto significativa della sua arringa, Amore dipinge alla donna un futuro roseo in cui avranno lieto fine tutte le sue vicissitudini:

Parte ancor poi ne le sue lodi avresti,
E ne l'opre ch'ei fesse alte e famose,
Ond'egli te d'abbracciamenti onesti
Farìa lieta, e di nozze avventurose.

Poi mostra a dito ed onorata andresti
Fra le madri latine e fra le spose
Là ne la bella Italia, ov'è la sede
Del valor vero e de la vera fede».
(*GL*, VI, 77).

Questa ottava entra nella redazione definitiva con diverse variazioni:

Parte ancor poi ne le sue lodi avresti,
E ne l'opre di lui alte e famose;
E lieta ei ti faria di baci onesti,
E di nozze (o ch'io spero) al volgo ascose.
Poi gloriosa ed onorata andresti
Tra le più liete e più felici spose,
Là ne la bella Italia, ov'alta sede
Ha 'l valor vero e la più vera fede. —
(*GC*, VII, 97).

Il poco felice, perché pesante, *abbracciamenti* passa così a un più chiaro e concreto *baci*, ma soprattutto interessante è la correzione di quel *nozze avventurose*, cioè felici, fortunate, in *al volgo ascose*, che meglio prepara e giustifica l'andare poi apertamente *tra le più liete e più felici spose*. Riflettendo appena ci si accorge che la trasformazione è più profonda di quanto sembri: si tratta infatti di stabilire quasi un equilibrio tra onore e amore in modo che i due concetti vengano entrambi soddisfatti, ed è ancor più significativo il fatto che questa preoccupazione venga espressa nel discorso di Amore. Ecco che allora Nicea potrà andare *gloriosa* in Italia, con la soppressione di quel *mostra a dito*, che potrebbe essere anche equivoco. Qui la vittoria dell'amore è ormai una certezza ed essa vien sottolineata dall'enfatica tripla ripetizione di quel *più, più liete, più felici, più vera*, nuova rispetto alla *Liberata*.

In tutta la nuova creazione del personaggio di Nicea, come s'è detto, l'intimo contrasto viene approfondito e il poeta v'insiste sottolineando e rafforzando ora l'uno ora l'altro dei due opposti poli. Così risulta anche approfondita la situazione sentimentale di Nicea, la cui psicologia tipicamente femminile è ulteriormente e ancor più sottilmente elaborata. Erminia rimpiangeva, ad esempio, nella *Liberata*, di non possedere le virtù guerriere di Clorinda che le avrebbero permesso di far prigioniero Tancredi evitandogli così il sanguinoso scontro con Argante:

Già non avresti, o dispietato Argante,
Co 'l mio signor pugnato tu primiero,
Ch'io sarei corsa ad incontrarlo inante;
E forse or fôra qui mio prigioniero
E sosterria da la nemica amante
Giogo di servitù dolce e leggiero,
(*GL*, VI, 84, 1-6).

L'intervento del Tasso è qui minimo eppure significativo:

E sosterria de la nemica amante
Giogo di servitù dolce e severo;
(*GC*, VII, 104, 5-6);

l'introduzione di quel *severo* arricchisce infatti l'ottava di una fine allusione alla gelosia, cioè a una componente non indifferente dell'amore. Dell'onore si parla poi di nuovo nell'ottava seguente, in cui la donna ammette la possibilità di ricevere la morte dall'amato; anche qui la *Conquistata* registra una maggiore insistenza su questo elemento.

Ed or la mente in pace e 'l corpo stanco
Riposariansi, e forse il vincitore
Degnato avrebbe il mio cenere e l'ossa
D'alcun onor di lagrime e di fossa.
(*GL*, VI, 85, 5-8)

che diventa:

Ed or la mente in pace e 'l corpo stanco
Avrian riposo, e col riposo onore;
(*GC*, VII, 105, 5-6),

dove va osservata anche l'eliminazione di *riposariansi*, formalmente brutto, oltre all'inserimento del richiamo all'onore che tale morte comporterebbe.

Particolarmente indicativo è poi nella *Conquistata* un passo in cui, correggendo un'indicazione banale, il poeta pone la sua eroina, mentre sta per tentare l'avventurosa uscita notturna, direttamente sotto la guida dell'amore:

Or favorisca l'innocenti frodi
Amor che le m'inspira e la Fortuna.
E ben al mio partir commoda è l'ora,
Mentre co 'l re Clorinda anco dimora».
(*GL*, VI, 88, 5-8),

Or favoreggi le innocenti frodi
Con amor che le inspira, alta fortuna.
Che temerò ne la dubbiosa luce,
Se fortuna è compagna, amore è duce? —
(*GC*, VII, 108, 5-8).

Erminia decide dunque di tentare l'uscita, *ne la dubbiosa luce*, celandosi nell'armatura di Clorinda:

Così risolve; e stimolata e punta
Da le furie d'Amor, più non aspetta:
(*GL*, VI, 89, 1-2).

Ma per Nicea:

Così ragiona, e, stimolata omai
Da le furie d'amor, più non aspetta;
(*GC*, VII, 109, 1-2).

Con quel *ragiona* si ammette il persistere dell'intima lotta che la travaglia, quando nella prima redazione quel *risolve* troncava invece ogni dilazione, come i versi seguenti confermano:

Senza fraporvi alcun indugio appella
Secretamente un suo fedel scudiero
(*GL*, VI, 90, 3-4);

anche qui il rifacimento porta una sostituzione che esprime meglio l'affanno, nell'accingersi all'impresa, provocato dagli stimoli furiosi d'amore:

Precipita gl'indugi, e 'nsieme appella
Con bassa voce un suo fedel scudiero
(*GC*, VII, 110, 3-4).

L'acquisto è evidente tanto sul piano del contenuto quanto su quello dell'espressività specialmente del ritmo.

Dopo la partenza affrettata, l'impresa mostra le sue prime difficoltà:

... ed or le s'appresenta
Difficil più, ch'a lei non fu mostrata
Dal frettoloso suo desir, l'entrata.
(*GL*, VI, 97, 6-8);

ma, se l'inizio dell'impresa è stato precipitoso, non per questo la spinta che l'ha determinato può essere definita *frettoloso desir*, poiché si trattava invece di un lungo scontro interiore, e il poeta corregge:

... ed or le s'appresenta
Pericoloso più che pria non parve,
Entrar nel campo in sì mentite larve.
(*GC*, VII, 117, 6-8).

La fretta si ritrova invece al momento in cui la donna attende il ritorno del messaggero inviato a Tancredi:

Ma ella in tanto impaziente, a cui
Troppo ogni indugio par noioso e greve,
Numera fra se stessa i passi altrui,
(*GL*, VI, 102, 1-3);

logicamente qui il poeta mantiene l'allusione alla premura:

Ma ella intanto desiosa, a cui
Ogni dimora par noiosa e greve,
Numera fra se stessa i passi altrui,
(*GC*, VII, 121, 1-3),

introducendo tuttavia qualcosa di nuovo nel rifacimento, cioè l'allusione, con quel *desiosa*, all'amore che causa appunto l'impazienza di Nicea.

Si delinea così, a poco a poco, un personaggio in cui, fra i due elementi contendenti, l'amore viene a prevalere con il mondo affettivo che esso comporta. Ecco dunque l'estensione di questa bontà e di quest'aura affettuosa agli elementi che circondano Nicea; la *sua leal diletta ancella* (*GL*, VI, 90, 5) diviene *una cara sua diletta ancella* (*GC*, VII, 110, 5), la *fida compagnia* (*GL*, VI, 93, 3) diventa la *cara compagnia* (*GC*, VII, 113, 3), mentre persino il suo cavallo da *corridor* (*GL*, VII, 1, 6) passa a *buon destrier* (*GC*, VIII, 1, 6).

D'ora in poi, il poeta non cesserà, nella rielaborazione, di sottolineare la presenza dominante dell'amore. Messa in fuga dai cristiani che la credono Clorinda, quando si aspettava la calorosa accoglienza del principe crociato, Erminia fugge:

Or che contra le vien chi glie 'l diviete,
E 'l suon del ferro e le minaccie sente,
Se stessa e 'l suo desir prima abbandona,
E 'l veloce destrier timida sprona.
(*GL*, VI, 110, 5-8);

nella *Conquistata* troviamo l'inopportuno inserimento di un ulteriore accenno all'amore per Tancredi:

Or che contra lei vien chi gliel diviete,
(Quasi obliando chi primier rapilla)
Se stessa e 'l suo desir quivi abbandona,
E 'l veloce destrier timida sprona.
(*GC*, VII, 129, 5-8).

Quasi a voler assolutamente fugare ogni possibile dubbio, di questo amore si dice ancora come sia vero, nella *Conquistata*, attraverso le parole dell'ipotetico amante che riuscisse a leggere la storia della sfortunata donna, incisa sulla scorza degli alberi dell'antica selva in cui essa si è rifugiata:

... 'Ah troppo ingiusta empia mercede
Diè fortuna ed Amore a sì gran fede!,
(*GL*, VII, 20, 7-8),

... «Ahi troppo ingiusta empia mercede
Ebbe sì vero amor, sì pura fede!»
(*GC*, VIII, 7, 7-8).

Se il personaggio risulta ora più intensamente dominato da Amore, ci si può aspettare che le virtù corrispondenti e dipendenti della bellezza e della femminilità vengano esaltate. Già il Pool, nella sua recente e acuta tesi, aveva riconosciuto «fusi in Erminia l'appassionato candore di Aminta e la fervida femminilità di Dafne»[1]; si vedrà ora come la *Conquistata* prosegua in questo senso.

---

1) *Op. cit.*, p. 88.

Erminia appare per la prima volta quando Aladino la chiama presso di sé sulla torre:

Volle che quivi seco Erminia andasse;
(*GL*, III, 12, 5);

mancano nel corrispondente IV libro del nuovo poema le ottave che si riferiscono a questo episodio, trasportate nel VII. Lì le troviamo nuove o profondamente rielaborate. Nicea, ad esempio, è presentata mentre tesse e ricama, occupazioni emblematicamente femminili; e, rispondendo all'invito di Ducalto, essa pudicamente si vela:

Qui Nicea, che si lagna e si querela
D'empia fortuna, il re chiamar facea,
E la trovâr che doppia e larga tela
D'aureo e serico stame ella tessea.
Subito a quel chiamar si veste e vela,
Qual ninfa in vista, o qual terrena dèa,
Lasciando l'opre in cui le guerre antiche
E de' Turchi ha conteste aspre fatiche.
(*GC*, VII, 36).

Subito vale, a conferma della sottolineata aura di femminilità entro cui opera la nuova creatura, il paragone con la *ninfa* e la *dea*. Quanto alla formula *si veste e vela*, val la pena di ricordare come essa sia una palese reminiscenza dantesca, la norma delle clarisse (*Par.*, III, 99).

Come se ciò non bastasse, il Tasso mobilita per la sua descrizione i più consacrati «topoi» della poesia erotica, ad esempio la similitudine della rosa rugiadosa:

Sol con quattro donzelle apparve fòra,
E lagrime spargea da' suoi begli occhi,
Come candida rosa in su l'aurora,
In cui la pioggia e 'l sol risplenda e fiocchi.
(*GC*, VII, 37, 1-4).

Immagini, queste, nuove rispetto al primo poema, come nuovo sarà, poco oltre, il motivo delle più celebri bellezze muliebri mitologiche alle quali è degna di esser pari la nostra eroina:

Simile a chi già corse a' pomi d'oro,
Ed a lei che diè nome al verde alloro.
(*GC*, VII, 111, 7-8).

Non ci si meraviglierà dunque se la sua splendida apparizione saprà persino compiere il miracolo di sciogliere la frigidità senile dei vecchi consiglieri reali, i quali dedicheranno così un coro di lode alla sua bellezza:

Ma come giunta fu, levando il velo
Da gli occhi sparsi d'amorose stille,

Scaldò ne' vecchi petti il pigro gelo,
E dentro vi destò dolci faville.
Tutti dicean: — Maggior bellezze il cielo
Non vide; e a dura vita (oimè!) sortille.
Quando ebber mai gli antichi imperi e i regni
D'amor sì cari e preziosi pegni? —
(*GC*, VII, 39).

Ducalto, poi, la ritiene addirittura degna di sposare uno dei suoi figli:

Il re, volgendo in lei pietose ciglia,
Ch'ad un de' figli suoi sposarla estima:
— Qui (disse) meco siedi, o cara figlia,
(*GC*, VII, 40, 1-3),

realizzando, sia detto tra parentesi, un astuto matrimonio in famiglia, poiché Nicea è figlia di Solimano e questo e Ducalto si trovano ad essere gli unici nipoti ed eredi legittimi di Belchefo, che avrebbe diviso il suo immenso regno fra essi appunto e qualche altro suo amico fidato (*GC*, I, 113-115).

Comunque l'esaltazione delle grazie di Erminia diviene motivo costante nella rielaborazione; i suoi occhi divengono regolarmente più belli:

S'asside, e gli occhi verso il campo gira,
E co' pensieri suoi parla e sospira.
(*GL*, VI, 62, 7-8),

S'asside, e i suoi begli occhi al campo gira,
E co' pensieri suoi parla e sospira.
(*GC*, VII, 82, 7-8).

Quando si spoglia per rivestire la corazza di Clorinda, ecco nuovamente introdotto il richiamo alla sua bellezza:

E in ischietto vestir leggiadra resta
E snella sì ch'ogni credenza eccede:
(*GL*, VI, 91, 5-6),

E con vestire schietto ancora onesta
E bella è sì, ch'ogni credenza eccede;
(*GC*, VII, 111, 5-6):

evidentemente, il fatto di essere molto più snella di quanto si potrebbe credere non è necessariamente un pregio e il particolare vien quindi eliminato. Mentre poi si legge la sua dolorosa storia incisa sui tronchi della selva il poeta, che aveva detto bello il suo pianto, ora si ricrede e, correggendo, rende bella lei con il più stereotipo degli attributi che da secoli abbelliscono le gote delle eroine della poesia d'amore:

E in rileggendo poi le proprie note
Rigò di belle lagrime le gote.
(*GL*, VII, 19, 7-8),

E 'n rileggendo poi le proprie note
Spargea di pianto le vermiglie gote.
(*GC*, VIII, 6, 7-8).

La sua vaghezza raggiunge poi l'acme della magnificenza nel momento in cui la principessa, rivestite le armi di Clorinda, acquista anche la luce e conferisce loro un inconsueto splendore:

Ella era in parte ove per dritto fiede
L'armi sue terse il bel raggio celeste,
Sì che da lunge il lampo lor si vede
Co 'l bel candor che le circonda e veste,
E la gran tigre ne l'argento impressa
Fiammeggia sì ch'ognun direbbe: «È dessa».
(*GL*, VI, 106, 3-8)

che diviene:

Ella era in parte ove risplende, e fiede
L'arme lucenti il bel raggio celeste,
Sì che da lunge lo splendor si vede,
E 'l bel candor che le circonda e veste;
E l'empia fera in fino argento impressa
Riluce sì, ch'ognun direbbe: — È dessa. —
(*GC*, VII, 125, 3-8),

con la nuova quadruplice insistenza sulla luminosità: *risplende, lucenti, splendor, riluce.*

Georges Güntert, studiando l'Ariosto minore, arriva ad affermare: «Contrariamente al Tasso, l'Ariosto non è un poeta della notte; e anche nel *Furioso* le scene notturne sono piuttosto rare. Nelle *Rime*, invece, la notte, subitamente illuminata (e così piace al Nostro), diventa un motivo poetico significativo, giacché essa appare come *luce entro le tenebre*, più luminosa dello stesso giorno»[1]); qui, come s'è dimostrato avvenire per altre figure, è l'illuminazione dall'interno del personaggio che assurge a motivo poetico, e al «notturno» Tasso piace operare tali trasfigurazioni anche senza l'ausilio delle tenebre (si veda in proposito la chiusa del capitolo dedicato a Goffredo).

Scintillante diverrà quindi persino il suo cuore: *l'infermo core è sempre ardente* (*GL*, VI, 110, 2), *l'infermo core arde e sfavilla* (*GC*, VII, 129, 2).

S'è già detto d'un più sottile approfondimento psicologico del personaggio; si vedrà ora come, accanto alla celebrazione della beltà di Nicea, l'approfondimento tocchi nell'insieme la sfera della sua femminilità.

1) G. Güntert, *Per una rivalutazione dell'Ariosto minore: le Rime*, in «Lettere italiane», anno XXIII, N. 1, gennaio-marzo 1971, Firenze, Olschki, p. 37.

Un primo esempio lo troviamo nel modo in cui vengono rielaborati i versi che contengono il messaggio inviato a Tancredi tramite uno scudiero:

Vattene al campo, e fa' ch'alcun ti mene
E t'introduca ove Tancredi giace,
A cui dirai che donna a lui ne viene
Che gli apporta salute e chiede pace:
Pace, poscia ch'Amor guerra mi move,
Ond'ei salute, io refrigerio trove;
(*GL,* VI, 99, 3-8);

a esser corretto è soprattutto il troppo esplicito e quasi brutale distico che chiude l'ottava:

— Vattene al campo, e con secura spene
Trova Tancredi ove languendo ei giace,
A cui dirai che donna a lui sen viene,
Che gli apporta salute e chiede pace,
E benigna accoglienza e fida aita;
Perché l'una sia salva, e l'altra vita.
(*GC,* VII, 118, 3-8);

le parole di Nicea assumono un nuovo tono più dignitoso ed anche più femminilmente e sottilmente pudico, meglio adatto al primo indiretto rivolgersi all'amato.

Molto significativo in questo ambito è un ritocco al passo in cui la donna rivela parzialmente ai suoi fedeli servitori i progetti segreti di fuga:

... appella
Secretamente un suo fedel scudiero
Ed una sua leal diletta ancella,
E parte scopre lor del suo pensiero:
Scopre il disegno de la fuga, e finge
Ch'altra cagion a dipartir l'astringe.
(*GL,* VI, 90, 3-8),

... appella
Con bassa voce un suo fedel scudiero
Ed una cara sua diletta ancella,
E parte scopre lor del suo pensiero:
Scopre la fuga e la colora, e finge
Ch'altra cagione a dipartir l'astringe.
(*GC,* VII, 110, 3-8);

l'aggiunta è di entità minima, uno di quei tocchi lievi di cui il Tasso maturo ha il segreto, eppure, dicendo che Nicea non solo rivela il piano architettato ma lo *colora,* il poeta esprime meravigliosamente l'arte tutta femminile della donna innamorata, che mobilita e impegna anche le risorse della fantasia per coprire la menzogna. Consapevole di aver aggiunto qualcosa di significativamente nuovo, il poeta rielabora anche i versi seguenti, che illustrano l'effetto di quanto precede:

Lo scudiero fedel subito appresta
Ciò ch'al lor uopo necessario crede.
(*GL*, VI, 91, 1-2),

Pronto il fanciullo e la donzella è presta,
E l'uno e l'altro al suo parlar dà fede.
(*GC*, VII, 111, 1-2);

questo dar fede alle parole di Nicea, in sostituzione di una considerazione totalmente banale della *Liberata*, non fa altro che confermare il risultato di quell'ingegnoso *colora*.

Tutta la figura di Nicea è poi singolarmente ingentilita rispetto alla corrispondente realizzazione della prima stesura; posseduta da lei, ad esempio, gentile diventa persino l'arte magica di guarire con le erbe:

E però ch'ella da la madre apprese
Qual più secreta sia virtù de l'erbe,
E con quai carmi ne le membra offese
Sani ogni piaga e il duol si disacerbe,
(Arte che per usanza in quel paese
Ne le figlie dei re par che si serbe),
(*GL*, VI, 67, 1-6),

Ella, che ben conosce in quel paese
Qual più secreta sia virtù ne l'erba,
E con qual succo ne le membra offese
La doglia de le piaghe è meno acerba:
Arte gentil che da la madre apprese,
Di cui memoria ed uso anco riserba,
(*GC*, VII, 87, 1-6);

gentile diviene poi ovviamente il suo cuore, che i due terribili antagonisti dilaniano:

E fan dubbia contesa entro al suo core
Due potenti nemici, Onore e Amore.
(*GL*, VI, 70, 7-8),

E fan dubbia contesa in gentil core
Due possenti nemici: Onore e Amore.
(*GC*, VII, 90, 7-8);

la sua *man vergine e pia* (*GL*, VI, 68, 5) diventa *cortese e pia* (*GC*, VII, 88, 5) e tutto il suo corpo è inadatto a portare l'armatura perché *debile e molle* (*GL*, VI, 86, 8), ma Nicea spera, nella *Conquistata*, di sopportare il grave peso *ben che sia tenera e molle* (*GC*, VII, 106, 8). *Tenera, gentile, cortese*, tutti attributi, questi, della più approfondita e accentuata femminilità.

Un ulteriore ingentilimento lo si trova nell'immagine dell'uccello, totalmente nuova nella rielaborazione, che introduce una similitudine riuscitissima nella descrizione della celebre fuga:

Fugge Erminia infelice; e 'l suo destriero
Con prontissimo piede il suol calpesta.
Fugge ancor l'altra donna; e lor quel fero
Con molti armati di seguir non resta.
(*GL*, VI, 111, 1-4),

Fugge Nicea, temendo al suono, al grido,
E la donzella sua paurosa e mesta,
D'augello in guisa a cui del dolce nido
Preciso è 'l calle, e quel seguir non resta.
(*GC*, VII, 130, 1-4).

Erminia rimpiange la sua debole natura femminile che le impedisce d'indossare l'armatura come la fiera Clorinda:

Ah perché forti a me natura e 'l cielo
Altrettanto non fêr le membra e 'l petto,
Onde potessi anch'io la gonna e 'l velo
Cangiar ne la corazza e ne l'elmetto?
(*GL*, VI, 83, 1-4);

piccole ma nuovamente significative le correzioni che adattano quei versi al nuovo personaggio di Nicea:

Ahi! perché forti a me natura e 'l cielo
Altrettanto non fêr le membra e 'l petto,
Onde potessi anch'io la gonna e 'l velo
Cangiar in gran corazza e 'n fino elmetto?
(*GC*, VII, 103, 1-4);

la gran corazza meglio si pone in antitesi rispetto alla debolezza muliebre dell'eroina, ma soprattutto pregnante è l'attributo *fino* che qualifica l'elmetto e viene qui a rappresentare la rivincita della femminilità. Questa femminilità spinta all'estremo detta pure una delle varianti più significative in rapporto alla novità della figura, situata in un passo che si è già rivelato fruttuoso di non trascurabili indicazioni, cioè il momento rituale della vestizione della principessa che indossa l'armatura di Clorinda:

Erminia intanto la pomposa vesta
Si spoglia, che le scende sino al piede,
(*GL*, VI, 91, 3-4),

divenuto:

Nicea si spoglia la feminea vesta,
Che dagli omeri scende insino al piede:
(*GC*, VII, 111, 3-4);

ecco *feminea* sostituire *pomposa,* sottolineando, se occorresse, una volta ancora l'intima femminilità di Nicea, con un risultato che si situa all'opposto di quella vuota nobilitazione esteriore che i detrattori dell'ultimo Tasso hanno spesso troppo sommariamente rimproverato alla *Conquistata.*

Come l'esaltazione della femminilità corrispondeva a quella della bellezza di Nicea, così l'aumentata drammaticità del personaggio, determinata dal rafforzamento del conflitto onore-amore, richiede inevitabilmente una particolare insistenza sui motivi del dolore e della morte, che nella *Liberata* apparivano in modo affatto secondario relativamente alla figura di Erminia.

L'esempio forse più convincente si trova nella bella descrizione della donna seduta per intere giornate sulla torre più alta della città, sprofondata nei suoi tristi pensieri, lo sguardo perso nell'immensità del campo crociato:

Nel palagio regal sublime sorge
Antica torre assai presso a le mura,
Da la cui sommità tutta si scorge
L'oste cristiana, e 'l monte e la pianura.
Quivi, da che il suo lume il sol ne porge
In sin che poi la notte il mondo oscura,
S'asside, e gli occhi verso il campo gira
E co' pensieri suoi parla e sospira.
(*GL*, VI, 62);

la prima metà dell'ottava corrispondente è totalmente rifatta ma in essa di particolare interesse risulta solo l'ultimo verso:

E da la torre, che sublime sorge
Tra 'l Borea e 'l Cauro in su l'antiche mura,
Mirar le genti suol, ch'indi si scorge,
Vaga di morte e del suo mal secura:
(*GC*, VII, 82, 1-4).

Quella di Nicea desiderosa di morte e sicura del suo intimo male, cioè cosciente del proprio dramma, è un'immagine così nuova ed emblematica che basterebbe da sola a giustificare l'affermazione precedente di un Tasso curvo (e impegnante tutto il suo ingegno) proprio su queste particolari creature, l'analisi e la rappresentazione del cui interiore conflitto lo lasciavano fatalmente inappagato.

Come s'è dimostrato per Tancredi, il personaggio che soffre è per definizione solo e il Tasso maturo, che ha toccato personalmente il fondo di questa amara esperienza, non perde l'occasione di sottolineare anche la solitudine di Nicea, proprio nel momento in cui il combattimento intimo si fa più straziante, cioè quando, all'interno della sua coscienza, prende la parola Amore:

Da l'altra parte il consiglier fallace
Con tai lusinghe al suo piacer l'alletta:
«Nata non sei tu già d'orsa vorace,
Né d'aspro e freddo scoglio, o giovanetta,
Ch'abbia a sprezzar d'Amor l'arco e la face
Ed a fuggir ognor quel che diletta,
(*GL*, VI, 73, 1-6)

diventa infatti:

Da l'altra parte il consiglier fallace
Dolce l'alletta, e dolce ancor lusinga:
— Già tu nata non sei d'orsa rapace,
O di scoglio che 'l mar percuota e cinga:
Perché sprezzi d'amor l'arco e la face?
E lunge fuggi il tuo piacer solinga?
(*GC*, VII, 93, 1-6).

Praticamente, poi, tutti i riferimenti alla vita di Nicea comportano una notevole insistenza sul dolore che la caratterizza.

Quando, in occasione dell'impresa notturna, che avrebbe dovuto permetterle di ricongiungersi all'amato Tancredi, si rivolge al campo cristiano, nella *Liberata,* l'accenno ai combattimenti sostenuti durante la sua vita passata risulta generico:

Così a mia vita combattuta e rea
Qualche onesto riposo il ciel destine,
(*GL*, VI, 104, 5-6);

nel nuovo poema, invece, la fatica di vivere evoca meglio, pur senza specificarne la natura, le vicissitudini trascorse di Nicea:

Così a mia vita faticosa e rea
Qualche onesto riposo il ciel destine,
(*GC*, VII, 123, 5-6).

Erminia, ormai fuggita nella selva e assorbita nel passatempo prediletto degl'innamorati, intaglia la corteccia degli alberi, affidando loro il ricordo del suo sfortunato amore:

Sovente, allor che su gli estivi ardori
Giacean le pecorelle a l'ombra assise,
Ne la scorza de' faggi e degli allori
Segnò l'amato nome in mille guise;
E de' suoi strani ed infelici amori
Gli aspri successi in mille piante incise,
(*GL*, VII, 19, 1-6).

Nicea invece:

Piange, e sospira; e quando i caldi raggi
Fuggon le gregge, a la dolce ombra assise,
Ne la scorza de' pini o pur de' faggi
Segnò l'amato nome in mille guise:
E de la sua fortuna i gravi oltraggi,
E i vari casi in dura scorza incise:
(*GC*, VIII, 6, 1-6).

E qui l'accento vien posto sul dolore dell'eroina, che *piange e sospira,* sui *gravi oltraggi* che la *fortuna* le fa subire, dove anche la durezza della scorza,

immagine pure nuova rispetto alla prima stesura, diviene simbolo della sua dura vita, definita due versi più sotto *dolente istoria* (*GL*, VII, 20, 2), ma corretta poi in un ben più forte *fera istoria mia* (*GC*, VIII, 7, 2).

Come è avvenuto per gli accenni alla vita trascorsa, anche quelli alla vita presente e a quella futura sono caratterizzati dall'insistenza sul dolore. Persino quando sta per iniziare l'impresa in cui la donna pone tanta speranza, il poeta, rifacendo, inserisce un accenno alla sua penosa sofferenza:

Ma da quella a la sua stanza congiunta
L'arme involate di portar s'affretta:
(*GL*, VI, 89, 3-4)

diventa infatti:

Ma, raffrenando i suoi dogliosi lai,
L'arme involate di vestir s'affretta.
(*GC*, VII, 109, 3-4),

dove il nuovo accenno sostituisce anche opportunamente una banale e superflua precisazione del luogo dell'azione. Anche nei versi riusciti della fuga, che passano ovviamente quasi intatti all'ultima redazione, uno dei pochi interventi concerne l'insistita attuazione della condizione disperata della protagonista:

Fuggì tutta la notte, e tutto il giorno
Errò senza consiglio e senza guida,
Non udendo o vedendo altro d'intorno
Che le lagrime sue, che le sue strida.
(*GL*, VII, 3, 1-4)

diventa, con non indifferente miglioramento formale nel senso dell'acquisizione di una maggior scorrevolezza:

Non udendo o vedendo altro d'intorno,
Che 'l proprio pianto e le dolenti strida;
(*GC*, VIII, 3, 3-4),

e qui *dolenti* avvalora per la sua immissione in un brano giustamente celebrato le considerazioni finora esposte. L'attributo tipicamente qualificante la situazione può tuttavia essere sacrificato per un uso metaforico il cui valore possa essere più espressivo; ciò avviene nel momento in cui si allude alle penose vicende che attendono l'eroina a conclusione dell'impresa notturna:

Così parla costei, che non prevede
Qual dolente fortuna a lei s'appreste.
(*GL*, VI, 106, 1-2),

Così parla costei che non prevede
De la fortuna sua nòve tempeste.
(*GC*, VII, 125, 1-2),

ciò è in particolar modo giustificato nella *Conquistata,* dove anche la vita futura di Nicea non sfugge al destino drammatico che la perseguita.

Quest'avversità del fatto si ripercuote in ogni vicenda, opportunamente puntualizzata dalle relative correzioni del poeta. Erminia segue il cruento scontro fra Tancredi e Argante:

Così d'angoscia piena e di sospetto
Mirò i successi de la dubbia sorte,
E, sempre che la spada il pagan mosse,
Sentì ne l'alma il ferro e le percosse.
(*GL,* VI, 63, 5-8);

Così d'affanno piena e di sospetto,
Mirò del cavalier la dubbia sorte:
E del nemico il ferro ella sentia
Ne l'alma, e i duri colpi, onde languia.
(*GC,* VII, 83, 5-8);

l'*angoscia,* qualitativamente sullo stesso piano di *sospetto,* vien sostituita dall'*affanno* che ne è invece il concreto effetto e meglio prepara il nuovo, più profondo e più sfumato languire, risultato ultimo del sanguinoso spettacolo. I suoi *gemiti sparsi* (*GL,* VI, 64, 6) divengono *sospiri sparsi,* più adatti ad essere *occulti* (*GC,* VII, 84, 6) e più coerenti con il patetico incontro d'amore e dolore che debbono esprimere. Rafforzato è pure il ritratto dell'eroina in cui è dipinta l'eco del feroce scontro destinato a ripetersi,

Pallida, essangue e sbigottita in atto,
Lo spavento e 'l dolor v'avea ritratto.
(*GL,* VI, 64, 7-8),

Pallida, esangue, e sbigottita in atto,
Lo spavento e l'orror avea ritratto.
(*GC,* VII, 84, 7-8).

Ecco poi il pensiero spaventoso turbarla:

Con orribile imago il suo pensiero
Ad or ad or la turba e la sgomenta;
(*GL,* VI, 65, 1-2),

Con dolorosa imago il suo pensiero
Ad or ad or la turba e la sgomenta;
(*GC,* VII, 85, 1-2),

dove è invece giustificato il procedimento opposto, in quanto l'*imago* non è orribile in sé, bensì *dolorosa* appunto per l'effetto che provoca in Nicea. Nel suo sogno anche l'apparizione di Tancredi è più terribile:

Parle veder l'amato cavaliero
Lacero e sanguinoso, e par che senta

Ch'egli aita le chieda; e desta in tanto,
Si trova gli occhi e 'l sen molle di pianto.
(*GL*, VI, 65, 5-8),

Parle veder l'amato cavaliero
Piagato e sanguinoso, e par che senta,
Ch'egli aita le chieda o morte almeno,
E, desta, umidi trova i lumi e 'l seno.
(*GC*, VII, 85, 5-8),

il suo corpo *piagato* è infatti immagine più forte di *lacero*, che potrebbe anche riferirsi unicamente alle vesti, mentre l'effetto maggiore è senz'altro ottenuto mediante il nuovo inserimento della richiesta di una *morte* che ponga fine alle sofferenze dell'eroe.

Già riferendo della morte della madre, la *Conquistata* porta una più drammatica indicazione della sua scomparsa, ottenuta mediante il passaggio alla dittologia rafforzata dall'*enjambement:*

Ma tosto pianse in nere spoglie avvolta
De la sua genitrice il fato reo.
(*GL*, VI, 59, 3-4),

Ma de la madre sua, ch'ancisa e tolta
Le fu da morte, pianse il caso reo:
(*GC*, VII, 79, 3-4).

L'immagine della morte diviene poi gradualmente l'elemento dominante fra quanti accompagnano ogni allusione al personaggio. Erminia aveva spesso visto *guerre e stragi* (*GL*, VI, 69, 3), il Tasso corregge con il più concreto e diretto *guerre e morti* (*GC*, VII, 89, 3): immediatamente sotto si dice che la sua mente è divenuta ardita *sovra la sua natura* (*GL*, VII, 69, 6) e la correzione puntualmente anche se indirettamente richiama il concetto di morte, *sovra il corso mortal* (*GC*, VII, 89, 6).

Dopo l'episodio della fuga nella selva, l'eroina è lasciata nei due poemi con gli occhi in pianto a pensare alla sua morte e all'improbabilissima possibilità che Tancredi passi di lì, legga la sua triste storia sulla scorza degli alberi e sparga qualche amara lacrima *in memoriam*. Poi la conclusione differisce sensibilmente tra le due stesure; nella prima Erminia riconosce Vafrino nel campo egizio; fugge con lui, trova e cura Tancredi lasciando così presagire un finale a lieto fine (*GL*, XIX, 79-119); nella *Conquistata*, al contrario, Nicea tornata a Gerusalemme è destinata a compiere il suo destino di dolore e lacrime: piange con Lugeria su Argante morto, poi sulla morte imminente del padre e del fratello che verranno infatti uccisi da Riccardo (*GC*, XXIII, 125-128). A Erminia, *non discosto* (*GL*, XIX, 119, 3) da Tancredi, Vafrino trova un *albergo assai chiuso e secreto* (*GL*, XIX, 119, 4) e con quest'immagine l'eroina della *Liberata* ci lascia, mentre Nicea precipita nel mondo del dolore che le è ormai proprio.

Come apparendo ai vecchi consiglieri del re aveva ridestato in loro le sopite fiamme d'amore, così ora portando a compimento il suo fato doloroso commuove le ancelle che la circondano, e l'ultima immagine che il poeta ci consegna di lei concentra in due versi i concetti di tristezza, dolore, commozione e, con significativo insistito raddoppiamento, di pianto:

E piangendo così, commove al pianto
L'altre sue meste e dolorose ancelle.
(*GC*, XXIII, 128, 1-2).

L'ultimo Tasso ha così creato un personaggio di un'intensità drammatica che nella *Liberata* non aveva né voluto né saputo concepire.

ARMIDA

Armida è il grande personaggio che nella *Liberata* trae la sua grandezza da una lenta e graduale evoluzione verso un maggiore tragicità. Per il Pool è addirittura la figura più grande del poema[1]). Eppure c'è già nella *Liberata* una frattura profonda tra le vicende che la toccano fino al momento in cui Rinaldo caduto in potere del suo fascino vien liberato (canto XVI) e quelle che seguono a partire dalla sua partecipazione alla sfilata dell'esercito d'Egitto a Gaza (canto XVII).

La tragicità, che aveva raggiunto un primo culmine nelle ottave dell'abbandono di Rinaldo, riprende la sua ascesa che la porterà al tentativo di suicidio, sventato dall'intervento di Rinaldo che promette ad Armida di riporla nel suo regno e di divenire suo campione e suo fedele servitore; tuttavia si sente che non è più la stessa Armida che agisce negli ultimi episodi e al Tasso maturo basterà darle un altro nome, con ben poche altre correzioni, per farne un personaggio totalmente diverso: la donna di Seleucia. Non si tratta dunque semplicemente di evitare un ritorno di Riccardo sulle sue decisioni, cioè un suo relativo cedimento, che il personaggio, nobilitato tutto dall'esterno come già il Rinaldo del primo poema, non può ammettere. Se si fosse voluto semplicemente dare un'ulteriore lucidatina allo strato di vernice dorata applicato a Riccardo, quale occasione sarebbe stata migliore del finale glorioso e della conversione di Armida, che nella *Liberata* si congeda addirittura con le parole della Vergine: *Ecco l'ancella tua* (XX, 136, 7)? Il poeta elimina invece anche questa incoerente coda appiccicata alle vicende di Rinaldo, e ciò dovrebbe far riflettere chi ancora si ostina a vedere la *Conquistata* unicamente come il prodotto dell'esteriore religiosità controriformistica.

A smentire poi l'eccessivo peso dato agli scrupoli moralistici del Tasso, che gli avrebbero fatto eliminare l'episodio di Olindo e Sofronia perché eccessivamente legato alla sfera dei sensi, mentre invece non si tratta che dell'eliminazione di una zeppa totalmente estranea alla struttura del poema, sta il

1) *Op. cit.*, p. 114.

fatto che anche in questo personaggio l'elemento sensuale viene sottolineato. Subito, in occasione della presentazione di Armida, la *Conquistata* porta un paio d'ottave in più rispetto alla prima stesura, in cui si parla della sua nascita meravigliosa, e in cui l'elemento erotico ha un'importanza almeno corrispondente a quella dell'elemento magico:

Di Babilonia entro l'eccelse mura
In sen de l'ampio Eufrate ella già nacque
D'una sirena ch'in gentil figura
Il viso e 'l petto discopria da l'acque;
E cantando d'amor ne l'aria oscura
Mille amanti invaghì, cotanto piacque:
Né sola fu, ma placide sirene
Tante non ebber mai l'onde tirrene.

D'altre sirene ancor le rive erbose
Altre figlie nudrîr tra suoni e canti,
Che tra i bei gigli e le purpuree rose,
Prendean co 'l dolce sonno incauti amanti;
Ma questa le più belle e più famose
Vinse cantando, e più co' bei sembianti.
Con questa il vecchio mago i suoi consigli
Comparte, e vuol ch'ella il pensier ne pigli.
(*GC*, V, 24-25);

la bellezza seducente della maga è già preparata dalla descrizione di quella materna, dove in pochi versi si accumulano gli attributi erotici: *la gentil figura, il viso e 'l petto* scoperti, il canto d'amore, e soprattutto i *mille amanti* e il *cotanto* piacere. Non stupisce quindi il crescendo ottenuto dall'irretire *incauti amanti* e dal superare *le più belle e più famose* sirene col canto *e più co' bei sembianti*. Un simile antecedente, situato ancora al di qua delle vicende vere e proprie che concernono la maliarda, non può che preludere a una creazione sensibilmente diversa, in cui sarebbe però errato vedere solo una più precisa indicazione degli elementi destinati poi alla riprovazione moralistica.

L'apparizione della maga nel campo crociato, stupendamente descritta in movimento e non quale immagine statica, porta, per il particolare della bionda e ondulata capigliatura, una significativa correzione:

D'auro ha la chioma, ed or dal bianco velo
Traluce involta, or discoperta appare.
(*GL*, IV, 29, 3-4),

D'auro ha la chioma, ed or dal bianco velo
Traluce involta, or nuda al vento appare:
(*GC*, V, 31, 3-4);

l'introduzione di quel *nuda*, raramente attribuito a una chioma, rappresenta infatti, per il suo indiretto valore evocativo di altri particolari anatomici offerti agli sguardi cupidi dei guerrieri cristiani, uno dei migliori esempi di quella tipica sensualità tassesca la cui forza sta appunto nell'essere sfumata.

La figura di Armida diviene poi più efficace nel sedurre; vediamo ad esempio in cosa differiscono le due corrispondenti descrizioni della capacità di indurre all'amore attraverso la compassione:

Stassi talvolta ella in disparte alquanto
E 'l volto e gli atti suoi compone e finge
Quasi dogliosa, e in fin su gli occhi il pianto
Tragge sovente, e poi dentro il respinge;
E con quest'arti a lagrimar in tanto
Seco mill'alme semplicette astringe,
E in foco di pietà strali d'amore
Tempra, onde pera a sì fort'arme il core.
(*GL*, IV, 90),

Stassi talvolta tacita e pensosa,
E 'l volto e gli atti suoi compone e finge,
E qualche finta lagrima amorosa
Ora tragge su gli occhi, or la rispinge,
Come chi teme e lagrimar non osa:
Così mille alme semplicette astringe;
E 'n foco di pietà strali d'amore
Dolci contempra, indi gli avventa al core.
(*GC*, V, 89).

Al generico stare in *disparte* si sostituisce una doppia e più precisa qualificazione dell'atteggiamento della maga, silenzioso e pensieroso, che sottintende e quindi rende inutile l'indicazione della *Liberata*. All'altrettanto vago *pianto* corrisponde *qualche finta lagrima amorosa* con l'acquisto, nuovamente, di una duplice, pertinente qualifica. Notevole è poi l'introduzione di quel sottile e sfumato sentimento di chi sta tra il timore e la paura di mostrarlo *come chi teme e lagrimar non osa,* mentre la rinvigorita chiusa, con l'immagine delle frecce che Armida *avventa al core,* rende più attiva la figura della seduttrice. Introducendo poi, in un altro punto, l'indicazione delle riflessioni di Armida, nuove rispetto alla *Liberata,* il Tasso rende più complesse le sue già varie arti di seduzione:

Ella, se ben si duol che non succeda
Sì pienamente il suo disegno e l'arte,
Pur fatto avendo così nobil preda
Di tanti eroi, si riconsola in parte.
(*GL*, V, 66, 1-4)

che diviene:

Ella, se ben si duol che non succeda,
Come vorrebbe il falso inganno e l'arti,
Pur fatto avendo quasi occulta preda,
Va raccogliendo i suoi pensieri sparti;
(*GC*, VI, 98, 1-4);

l'immagine della maga assorta nelle meditazioni sull'effetto dei suoi inganni, mentre *va raccogliendo i suoi pensieri sparti,* sta a designare una tecnica

d'irretimento più approfondita e matura. Non stupisce quindi che il suo sorriso ottenga effetti più sensibili nei crociati.

Ma mentre dolce parla e dolce ride,
E di doppia dolcezza inebria i sensi,
Quasi dal petto lor l'alma divide,
Non prima usata a quei diletti immensi.
(*GL*, IV, 92, 1-4),

E mentre dolce parla e dolce ride,
E con doppia dolcezza alletta i sensi,
Quasi dal petto l'alma e il cor divide,
Non prima usata a que' piaceri intensi.
(*GC*, V, 91, 1-4);

gl'immensi diletti divengono così più concretamente, in rapporto al motivo sensuale, *piaceri intensi*. Anzi, anche quando le sue arti saranno destinate a registrare uno dei loro rari fallimenti, nei confronti qui dell'incorruttibile Goffredo, si dirà nel secondo poema che il piacere che essa procura è più forte di qualsiasi altro:

Ma ben che sia mastra d'inganni, e i suoi
Modi gentili e le maniere accorte,
E bella sì che 'l ciel prima né poi
Altrui non diè maggior bellezza in sorte,
Tal che del campo i più famosi eroi
Ha presi d'un piacer tenace e forte,
Non è però ch'a l'ésca de' diletti
Il pio Goffredo lusingato alletti.
(*GL*, V, 61),

E benché sia mastra d'inganni, e i suoi
Modi gentili e le maniere accorte;
E bella sì, ch'il ciel prima né poi
Altrui non diè maggior bellezza in sorte;
Onde i più scelti e i più famosi eroi
Del suo piacer già presi avea si forte,
Che tutti vanno indietro altri diletti,
Non addivien ch'il pio Goffredo alletti.
(*GC*, VI, 93).

Tutti *i diletti* vengono dunque superati dall'intensificato fascino erotico della maliarda. Un ulteriore convincentissimo esempio lo si trova nella descrizione della straordinaria capacità di Armida di arrossire a piacimento:

O pur le luci vergognose e chine
Tenendo, d'onestà s'orna e colora,
Sì che viene a celar le fresche brine
Sotto le rose onde il bel viso infiora,
(*GL*, IV, 94, 1-4)

diventa:

O pur le luci vergognose e chine,
E 'l volto d'onestate orna e colora,
E quasi cela altrui le calde brine
Sotto le rose, ond'il bel viso infiora;
(*GC*, V, 93, 1-4);

qui il candore della carnagione della maga metaforicamente indicato nella prima redazione come *fresche brine* passa a *calde brine,* dove viene validamente migliorato da un'immagine tanto più sottile in quanto allude a una freschezza che in realtà cela le fiamme amorose, oltre all'evidente maggior pertinenza dell'attributo *calde* rispetto all'elemento erotico che qui vien rafforzato.

Indirettamente, anche l'urgere dei guerrieri cristiani per esser scelti quali campioni d'*Armida,* reso più frenetico nella *Conquistata,* testimonia del maggior successo della seduzione e quindi della sua incrementata potenza:

Ma nel numero ognun de' dieci eletti
Con insolita instanza esser richiede,
E l'emulazion, che in lor si desta
Più importuni li fa ne la richiesta.
(*GL*, V, 69, 5-8)

che diviene:

E nel numero ognun de' pochi eletti
Andar seco vorrebbe, e 'l brama e 'l chiede,
E quel desio ch'in lor si desta a prova,
Cresce per la contesa e si rinnova.
(*GC*, VI, 101, 5-8);

va qui anche notato il miglioramento formale che provoca una chiusa totalmente diversa dell'ottava, in crescendo anziché verso l'appiattimento, grazie già al ritmo fortemente franto del verso *andar seco vorrebbe, e 'l brama e 'l chiede,* seguito poi dai due versi più scanditi che completano la stanza.

Per quanto riguarda più propriamente l'elemento erotico, bisogna dire che tutto quanto circonda la maga presenta una non indifferente accentuazione dello stesso. Basti quale esempio la descrizione della sirena che, forma o creatura della bella maga, alletta Rinaldo con il suo canto:

Il fiume gorgogliar fra tanto udio
Con novo suono, e là con gli occhi corse,
E mover vide un'onda in mezzo al rio
Che in se stessa si volse e si ritorse;
E quinci alquanto d'un crin biondo uscio,
E quinci di donzella un volto sorse,

E quinci il petto e le mammelle, e de la
Sua forma in fin dove vergogna cela.
(*GL*, XIV, 60),

Il fiume gorgogliar frattanto udio
Con roco suono, e là con gli occhi corse:
E mover vide un'onda in mezzo al rio,
Che tornò in se medesma, e si ritorse:
E quinci alquanto d'un crin biondo uscìo
E quinci di donzella un volto sorse,
Quinci il petto, e le mamme, e ciò che vela
Onestate, ed amore altrui rivela.
(*GC*, XII, 64).

Se la bella immagine dell'onda che torna su sé stessa rimane praticamente intatta è evidente che la nuova presentazione della sirena, mostrante persino *ciò che vela / onestate*, comporta un'insistenza tale sull'elemento voluttuoso da far nascere seri dubbi sugli scrupoli moralistici che avrebbero assillato l'ultimo Tasso. È tuttavia vero che a volte particolari piuttosto crudi vengono portati a forme più sfumate, come si può osservare nella descrizione di Armida che si dirige al campo cristiano:

La bella Armida, di sua forma altera
E de' doni del sesso e de l'etate,
L'impresa prende, e in su la prima sera
Parte e tiene sol vie chiuse e celate:
(*GL*, IV, 27, 1-4),

passato a:

La bella Armida a meraviglia altera
De' doni di natura e de l'etate,
Prende l'impresa, e su la prima sera
Parte, e tiene sol vie chiuse e celate:
(*GC*, V, 29, 1-4);

al di là di qualsiasi considerazione contenutistica, il passaggio dal brutale *sesso* al più sottile *natura* rappresenta un considerevole rientro nel tono scelto. Anche nel racconto della maga che narra la propria storia abbiamo un caso analogo:

Disse ch'Aronte i' aveva con doni spinto
Fra sue bevande a mescolar veneno
Per non aver, poi ch'egli fosse estinto,
Chi legge mi prescriva o tenga a freno;
E ch'io, seguendo un mio lascivo instinto,
Volea raccormi a mille amanti in seno.
(*GL*, IV, 57, 1-6),

Disse ch'Aronte io avea co' preghi spinto
Fra sue bevande a mescolar veneno,

Per non aver (poich'egli fosse estinto)
Chi legge mi prescriva o tenga freno,
E ch'io, sciogliendo a la vergogna il cinto,
Volea raccôrmi a mille amanti in seno.
(*GC*, V, 59, 1-6),

dove l'eliminazione del crudo *lascivo instinto* viene realizzata mediante il passaggio al metaforico *sciogliendo a la vergogna il cinto.*

Il fenomeno più frequente è tuttavia quello dell'insistenza, ma più sfumata, sull'elemento della voluttà, di cui diamo un ultimo esempio, riscontrabile proprio in una delle ottave in cui già nella *Liberata* era più evidente, e meglio risolta, la raffinata sensualità tassesca, cioè nella descrizione del bramoso immaginare dei guerrieri crociati che penetra la scollatura della seduttrice oltre quanto si rivela allo sguardo.

Come per acqua o per cristallo intero
Trapassa il raggio, e no 'l divide o parte,
Per entro il chiuso manto osa il pensiero
Sì penetrar ne la vietata parte.
Ivi si spazia, ivi contempla il vero
Di tante meraviglie a parte a parte;
Poscia al desìo le narra e le descrive,
E ne fa le sue fiamme in lui più vive.
(*GL*, IV, 32),

dove il distico finale diviene:

Poscia al desio le forma e le descrive,
E fa più le sue fiamme ardenti e vive.
(*GC*, V, 34, 7-8).

Qui l'acquisto sta soprattutto nell'eliminazione della ripetizione sinonimica, *le narra e le descrive,* grazie all'inserimento di un migliore *le forma e le descrive,* migliore appunto in quanto si riferisce proprio alle forme della bella maga, la cui corposa realtà vien così più opportunamente e finemente evocata.

Si noti poi che, ancora una volta, si è di fronte a uno di quei passi in cui la sensualità tassesca, più che narrare, insegue voluttuose fantasie, trovandosi dunque in particolare stato di grazia: è così che l'apertura d'ottava, mediante la ritrita similitudine del raggio che attraversa il cristallo senza dividerlo, assume il valore di un'opportuna pausa a effetto tra la descrizione dello sguardo dei cavalieri cristiani e la contemplazione fantastica delle occulte grazie d'Armida.

Il risultato di tutto ciò nel personaggio può essere chiarito dall'esame dei diversi attributi che qualificano la maga o situazioni ad essa strettamente collegate. Nelle parole che lo zio e mago Idraote, re di Damasco nella *Liberata* e di Maraclea nella *Conquistata,* le rivolge appena essa entra in scena, vi sono già due aggettivi che danno per scontati gli ancor più straordinari successi delle arti d'Armida:

Dice: «O diletta mia, che sotto biondi
Capelli e fra sì tenere sembianze
Canuto senno e cor virile ascondi,
E già ne l'arti mie me stesso avanze,
Gran pensier volgo; e se tu lui secondi,
Seguiteran gli effetti a le speranze.
(*GL*, IV, 24, 1-6),

Dice: — O diletta mia, che sotto biondi
Capelli, e fra si placide sembianze,
Canuto senno e cor virile ascondi,
E già ne l'arti mie me stesso avanze,
Gran pensier volgo; e, se tu lui secondi,
Seguiran grandi effetti alte speranze.
(*GC*, V, 26, 1-6);

grandi e *alte* sottintendono un considerevole incremento del potere di Armida. Il risultato sarà dunque maggiore ed ecco infatti che l'immaginazione di ogni guerriero, attratto dalle grazie della maliarda, *ne fa le sue fiamme in lui più vive* (*GL*, IV, 32, 8), mentre nella stesura ulteriore *fa più le sue fiamme ardenti e vive* (*GC*, V, 34, 8), esprimendo così un più forte desiderio alla vista della bella donna. Anche la forza con cui la maliarda ha ormai incatenato i cuori dei crociati è aumentata nella *Conquistata*, dove a un'indicazione banale si sostituisce l'indicazione della sottomissione totale dei guerrieri ormai legati alle voglie di Armida:

Ella, che 'n essi mira aperto il core,
Prende vedendo ciò novo argomento,
E su 'l lor fianco adopra il rio timore
Di gelosia per ferza e per tormento;
(*GL*, V, 70, 1-4)

diventa così:

Ella, ch'in lor rimira aperto il core
A le sue voglie, a' suoi servigi intento,
Sovra il lor fianco adopra il rio timore
Di gelosia per sferza e per tormento;
(*GC*, VI, 102, 1-4).

Nelle parole poi della seduttrice la cura stessa che Idraote ne prende viene singolarmente nobilitata:

Preso dunque di me questi il governo,
Vago d'ogni mio ben si mostrò tanto
Che d'incorrotta fé, d'amor paterno
E d'immensa pietade ottenne il vanto,
(*GL*, IV, 45, 1-4),

Questi, preso di me l'alto governo,
Tenero del mio onor parea cotanto,

Che d'incorrotta fé, d'amor paterno,
E di pietate avea la fama e 'l vanto:
(*GC*, VI, 47, 1-4);

il governo diviene *alto*, mentre il generico *vago d'ogni mio ben* diventa un più dignitoso *tenero del mio onor*. In uno dei passi che descrivono la raffinata capacità della maga di passare da un atteggiamento triste a uno gioioso abbiamo:

E di gloria la fronte adorna e veste
(*GL*, IV, 91, 4)

che diviene:

E di lieto color s'adorna e veste
(*GC*, V, 90, 4),

dove va osservato, accanto all'acquisto sul piano dell'espressività ottenuto mediante il sacrificio della sineddoche (fronte per volto) che ha appesantito l'immagine, anche il valore più sfumato di quel *color* che richiama l'arte dell'inganno come, più oltre, la gonna cangiante della maga, anche se la formula ovviamente non è nuova. Poi, quando l'abbandono di Rinaldo ne farà una figura vinta e offesa, il disprezzo del poeta si farà meno sensibile nell'ultima redazione:

Or negletta e schernita in abbandono
Rimasa, segue pur chi fugge e sprezza;
(*GL*, XVI, 39, 1-2),

Or negletta e delusa, in abbandono
Rimasa, segue pur chi fugge e sprezza;
(*GC*, XIII, 41, 1-2).

D'altro canto, anche le qualifiche negative riferite alla bella maga sono spesso rafforzate: la *guida* (*GL*, XIV, 50, 4) diviene *fallace guida* (*GC*, XII. 54, 4); gli *spirti* (*GL*, XIV, 54, 5) con cui s'intrattiene divengono *maligni spirti* (*GC*, XII, 58, 5); la *donzella* (*GL*, V, 78, 7) diventa *empia donzella* (*GC*, VI, 108, 7), anche se poi si ha l'*empia Armida* (*GL*, XIV, 50, 2) che passa a *crudele Armida* (*GC*, XII, 54, 2) e persino la *morte* (*GL*, IV, 52, 55 che si medita contro Armida diviene l'*empia morte* (*GC*, V, 54, 5), come le *altrui frodi* (*GL*, IV, 42, 8), sempre ai danni della maga, erano passate a l'*altrui inique frodi* (*GC*, V, 44, 8).

Quanto precede sembrerebbe convalidare la tesi del Petrocchi che dice: «L'Armida della *Liberata* è una donna simile solo a se stessa, mentre l'Armida della *Conquistata* è l'esemplare etico della femmina che travolge e devia dal retto cammino, è un emblema morale»[1]). Tuttavia la donna non scompa-

1) *Op. cit.*, p. XXXI.

re nell'ultima stesura dietro lo schema morale che personifica, come si cercherà fra poco di dimostrare. Prima occorre però esaminare brevemente un secondo elemento d'importanza capitale, accanto alla sensualità, nella genesi del personaggio: il magismo.

Nella rielaborazione l'elemento magico-meraviglioso è sostanzialmente messo in evidenza dalla nascita meravigliosa in cui, pur rimanendo nipote d'Idraote, Armida è fatta procreare da una sirena e da mille amanti, fino alla conclusione moralistica delle sue vicende, dove, opponendosi alla bugia e alla finzione, senno e virtù la incatenano. Subito, prima delle due nuove ottave che la illustrano, si dice che la sua nascita, per antica testimonianza, supera qualsiasi altra meraviglia:

Ma 'l nascer di costei tutt'altre eccede
Le meraviglie, e trova antica fede.
(*GC*, V, 23, 7-8).

Dopo la conversione di Riccardo la maga dirà:

Nacqui pagana, usai l'arti possenti,
Acciò che fosse il vostro imperio oppresso.
(*GC*, XIII, 47, 5-6),

ammettendo così il suo dominio sulle forze occulte, mentre nella *Liberata* diceva a Rinaldo, ben più banalmente:

Nacqui pagana, usai vari argomenti
Che per me fosse il vostro imperio oppresso;
(*GL*, XVI, 45, 5-6).

Coerentemente la sua immagine ottiene nella *Conquistata*, grazie alla veste magica che porta, un'aura ancor più misteriosa:

La sua gonna or cerulea ed or vermiglia
Diresti, ed or s'indora ed or verdeggia;
Sì ch'uom sempre diversa a sé lei vede,
Quantunque volte a riguardarla riede.
(*GC*, XIII, 20, 5-8);

tutto ciò nella prima stesura era riferito alla figura totalmente fantastica della *Fortuna* (*GL*, XV, 5-6) e la sua descrizione, forse proprio perché esula dal realismo quotidiano, sembra aver affascinato il poeta, che ritrova per meglio illustrarla la bella similitudine con le piume cangianti della colomba:

Così piuma talor, che di gentile
Amorosa colomba il collo cinge,
Mai non si mostra a se stessa simile,
Ma 'n diversi colori al sol si tinge:
Or d'accesi rubin sembra un monile,

Or di verdi smeraldi il lume finge,
Ora insieme gli mesce; e varia e vaga
In cento modi occhi bramosi appaga.
(*GC*, XIII, 21).

Un altro passo in cui viene indirettamente potenziato l'alone magico entro cui vive la figura di Armida è la descrizione, nuova rispetto al primo poema, del suo castello incantato sulle rive del Mar Morto, in cui essa rinchiude i suoi campioni e al quale il poeta dedica ben sette nuove ottave. Si vede così che, se il primo Tasso rifuggiva generalmente dal mistero, il poeta maturo, a volte, se ne compiace:

Dintorno a l'acque tepide ed immonde
De l'orribil palude, ovunque allaghi,
Abitan l'infelici antiche sponde
(Sì come è vecchia fama) e maghe e maghi.
Altri ne le spelunche ivi s'asconde,
Pur come siano orsi, leoni e draghi:
Altri occulti palagi alza dintorno:
Fe' in mezzo Armida il suo edifizio adorno.
(*GC*, VI, 118).

Se si può affermare che un magismo più profondamente inteso e accettato presiede alla creazione della nuova Armida, si deve d'altra parte sottolineare il fatto che l'elemento meraviglioso rifugge ora dagli effetti più facili come il rapimento di Rinaldo grazie a un carro che volando lo trasporta alle Isole Fortunate e come nella scena dell'incanto fatto subire ai guerrieri catturati dalla maga, grazie alle sue sopraffine arti di seduttrice e nel modo che si sa. Armida, nel racconto di Guglielmo d'Inghilterra;

Con una man picciola verga scote,
Tien l'altra un libro, e legge in basse note.
(*GL*, X, 65, 7-8).

Segue poi un gruppo di quattro ottave in cui si narra come i cavalieri vengano trasformati in pesci:

Legge la maga, ed io pensiero e voglia
Sento mutar, mutar vita ed albergo.
(Strana virtù) novo pensier m'invoglia:
Salto ne l'acqua, e mi vi tuffo e immergo.
Non so come ogni gamba entro s'accoglia,
Come l'un braccio e l'altro entri nel tergo,
M'accorcio e stringo, e su la pelle cresce
Squamoso il cuoio; e d'uom son fatto un pesce.
(*GL*, X, 66),

poi di nuovo mutati in uomini ai quali è però preclusa la parola:

Piacquele al fin tornarci il proprio volto;
Ma tra la meraviglia e lo spavento
Muti eravam:...
(*GL*, X, 67, 5-7),

affinché la maliarda Armida, dopo la sua esibizione di magia spicciola, possa proporre la libertà ai guerrieri in cambio del tradimento. Nel racconto di Guasco invece, correggendo, il poeta elimina questa ridicola scenetta e l'ancor più ridicola e stereotipa immagine d'un'Armida munita di bacchetta magica e intenta a ben pronunciare abracadabra, sostituendola con la semplice offerta d'un po' d'acqua del ruscello fatato, bevuta la quale tutti piombano in un sonno profondo, che è descritto come simile a quello causato dall'uso della droga, dal quale si salta direttamente all'arrivo di Tancredi e alla liberazione dovuta al solito audace intervento di Riccardo:

Ella d'un parlar dolce e d'un bel riso
Temprava altrui cibo mortale e rio,
Mentre ciascuno, ancora a mensa assiso,
Bevea con lungo incendio un lungo oblio.
Poscia, sorgendo con turbato viso,
In bel vaso portò l'acqua del rio:
La qual bevuta, tutti il sonno assalse,
Schernendoci in imagini più false.
(*GC*, XI, 82).

Come si vede, l'immagine più artificiosa, emblematica dell'uso di poteri soprannaturali e, purtroppo, banalmente comune è quella della *Liberata*, mentre la *Conquistata* ci restituisce qui l'immagine spontanea di una donna che porge da bere ai guerrieri cristiani, senza ricorrere al repertorio e agli orpelli della negromanzia tradizionale. Eppure già il Russo, a proposito di questa figura, aveva tassativamente affermato: «Nella *Conquistata* sparirà la donna, per scrupoli religiosi, e sarà questo il difetto della nuova concezione»[1]). Ma la donna rimane, anche se la sua immagine sarà poi parzialmente diversa.

Già nelle prime parole che pronuncia, rispondendo a Eustazio, il fratello minore di Goffredo, Armida rivendica nel rifacimento la propria femminilità:

Cosa vedi, signor, non pur mortale,
Ma già morta a i diletti, al duol sol viva;
(*GL*, IV, 3-4),

Donna vedi, signor, non pur mortale,
Ma già morta al diletto, al dolor viva.
(*GC*, V, 38, 3-4),

1) *Op. cit.*, p. 63.

donna dunque e non *cosa*. Poi tutto tende a darne un'immagine più debole, più ingenua e dolce, quasi a compensare il parallelo incremento sia della carica di sensualità sia dei poteri magici. Ricevuta dal sommo duce, infatti Eustazio deve tranquillizzarla:

Ma quei rossor, ma quei timori suoi
Rassecura il guerriero e riconsola,
(*GL*, IV, 38, 5-6)

che diviene:

Ma quelli affanni e quei timori suoi
Rassecura il guerriero e riconsola;
(*GC*, V, 40, 5-6),

dove il più forte *affanni* esprime una sua maggiore, benché simulata, fragilità di fronte a Goffredo, rispetto a *rossor*. Il racconto poi delle sue presunte sciagure prosegue sullo stesso tono:

Ma che giovava, oimè! che del periglio
Vicino omai fosse presago il core,
S'irresoluta in ritrovar consiglio
La mia tenera età rendea il timore?
(*GL*, IV, 50, 1-4),

Ma che giovava (oimè!) che del periglio
Vicino fusse omai presago il core,
Se cedea, dubbia in ritrovar consiglio,
La mia tenera etate al mio timore?
(*GC*, V, 52, 1-4);

anche qui *cedea, dubbia,* rispetto a *irresoluta* della prima stesura, tende a creare un più forte contrasto tra la forza dell'oppressore e la debolezza di Armida. Anche la riuscita similitudine tra la giovane e l'uomo che attende la morte subisce una sensibile completazione nella *Conquistata:*

Così inquieta e torbida traea
La vita in un continuo martire,
Qual uom ch'aspetti che su 'l collo ignudo
Ad or ad or gli caggia il ferro crudo.
(*GL*, IV, 51, 5-8)

diventa infatti:

Così inquieta e torbida traeva
La vita in un continuo martìre,
In guisa d'uom che l'empio ferro attenda
Sul collo, e morto sembri anzi che scenda.
(*GC*, V, 53, 5-8),

con l'aggiunta del fatto che chi attende una così tragica morte pare già morto e quindi con un'ancor più disperante situazione di Armida. Più femminil-

mente debole la si ritrova poi rispetto all'offerta di aiuto del ministro Aronte:

Pronto offrì se medesmo al mio soccorso,
E confortando mi rendé sì ardita
Che del timor non mi ritenne il morso,
Sì ch'io non disponessi a l'aer cieco,
La patria e 'l zio fuggendo, andarne seco.
(*GL*, IV, 53, 4-8),

Pronto offria se medesmo al mio soccorso;
E confortando mi rendé si ardita,
Che vergogna e timor lentâro il morso;
E fanciulla ed incauta osai gir seco,
La patria e 'l zio fuggendo a l'aer cieco.
(*GC*, V, 55, 4-8),

con l'aggiunta appunto della *vergogna*, cioè di un muliebre pudore, ma, soprattutto, dei due significativi attributi *fanciulla* e *incauta*. Coerentemente con questo ingentilimento della figura di Armida, il suo *patrio regno* (*GL*, IV, 50, 6) diviene *dolce albergo* (*GC*, V, 52, 6); i *flebil atti* (*GL*, IV, 70, 4) divengono *atti gentili* (*GC*, V, 70, 4); le *vaghe labra* (*GL*, IV, 83, 7), diventano *dolci labra* (*GC*, V, 82, 7), così come i *suoi concenti* (*GL*, IV, 86, 7) passano a *dolci accenti* (*GC*, V, 85, 7); e, quando il poeta ha l'occasione di descrivere nuovamente il volto di Armida mentre amoreggia con Rinaldo, si veda quale profonda diversità di tono introduce nella seconda redazione:

Ella dinanzi al petto ha il vel diviso,
E 'l crin sparge incomposto al vento estivo;
Langue per vezzo, e 'l suo infiammato viso
Fan biancheggiando i bei sudor più vivo:
(*GL*, XVI, 18, 1-4)

diventa:

Ella dinanzi al petto ha il vel diviso,
E 'l crin sparge negletto al vento estivo:
Langue per vezzo, e l'infiammato viso
È rugiadoso, e vezzosetto, e schivo.
(*GC*, XIII, 18, 1-4),

dove la triplice qualificazione di quel verso vale quanto il tocco di pennello che par sempre l'ultimo eppur non completa il ritratto; sta cioè a dire l'insoddisfazione del poeta di fronte alla difficoltà di ritrarre il viso in atto d'amore.

Ma dove la nuova Armida si mostra ancora più donna è nel momento in cui sta per essere definitivamente abbandonata da Riccardo, ormai riconvertito alla gloria. La prima redazione portava la semplice indicazione del tentativo di ricorrere nuovamente alle arti magiche:

Misera! i suoi diletti ora le invola
Forza e saper, del suo saper maggiore.

Ella se 'l vede, e in van pur s'argomenta
Di ritenerlo e l'arte sua ritenta.
(*GL*, XVI, 36, 5-8);

la nuova stesura introduce invece qualcosa di veramente nuovo:

Misera, i suoi diletti omai le invola
Forza e saper del suo saper maggiore:
Ella se 'l vede, e di morir contenta
È, se no 'l ferma, e l'arti sue ritenta.
(*GC*, XIII, 38, 5-8),

Armida preferisce morire piuttosto che perdere il suo cuore e in questa scelta si mostra ben più completamente e intimamente donna della sua precedente incarnazione nella *Liberata*. Ma, se a volte la donna, nella *Conquistata*, svanisce, è solo perché in essa prevale l'elemento magico e non quello moralistico.

IL PAESAGGIO

L'analisi del paesaggio[1]) nel poema tassesco non può prescindere da alcune considerazioni d'ordine generale. Bisogna dire anzitutto che esso si situa suppergiù nel solco della tradizione classica rispetto agli altri due elementi essenziali dell'opera letteraria, l'intreccio e le figure. Inoltre anche per il Tasso la sua presentazione non è fine a sé stessa, come accadrà a partire dal positivismo, non riproduce fedelmente un aspetto più o meno limitato della natura, ma tende a caricare la realtà di un significato ben preciso, a creare insomma un paesaggio ideale, salvo i casi in cui ci si trova in presenza unicamente di particolari storico-geografici, aggiunti allo scopo di testimoniare la profonda erudizione dell'autore.

Per procedere più comodamente e sistematicamente nell'esame, è utile operare una prima distinzione dei luoghi paesaggistici in due gruppi: quelli evocati parallelamente o secondariamente rispetto alle vicende principali del poema e quelli in cui queste si svolgono; per la seconda categoria occorrerà un'ulteriore separazione tra gli esempi di paesaggio naturale e quelli invece di paesaggio magico.

Si vedranno ora alcuni esempi tolti, nell'ordine, dai diversi gruppi e sottogruppi, esempi che ci mostreranno qualche altro aspetto del rifacimento.

Senz'altro secondario può considerarsi il volo dell'angelo Gabriele che, inviato da Dio quale suo messaggero, recandosi presso Goffredo, sosta appena sopra il Libano:

Pria sul Libano monte ei si ritenne,
E si librò su l'adeguate penne;
(*GL*, I, 14, 7-8).

---

1) Quale remota preparazione a questo capitolo mi è stato particolarmente utile il corso purtroppo non ancora pubblicato del prof. Manfred Gsteiger, titolare della cattedra di letteratura comparata all'Università di Neuchâtel, *Le paysage dans la littérature* (1969-1970).

Nella rielaborazione il poeta separa questi due versi, mantenendo il toponimo all'inizio:

E di Libano già la fronte e 'l tergo
Scorgea, di varie sètte antico albergo.
(*GC*, I, 17, 7-8)

e rinviando l'immagine dell'arcangelo librato a conclusione di una nuova ottava in cui la descrizione paesaggistica viene sviluppata:

Di Libano che sorge altero e grande,
E corona ha di cedri alta e superba,
E rugiade dal ciel, dolci vivande
De' padri ebrei, nel sommo accoglie e serba;
E dal sen vari fiumi in mare spande,
Che mormorando van tra' fiori e l'erba.
Qui prima l'ale il messaggier ritenne,
E si librò su l'adeguate penne.
(*GC*, I, 18).

Siamo qui in presenza di un esempio estremo, dove il semplice accenno a una località serve da spunto per una digressione svolta a più livelli: c'è una prima indicazione di tipo storico o, più precisamente, storico-religioso *(di varie sette antico albergo)*, poi una reminiscenza biblica *(le dolci vivande / de' padri ebrei)* e infine una precisazione geografica *(dal sen vari fiumi in mare spande)*. Fin qui siamo di fronte a un caso lampante di amplificazione di tono, da aggiungere a quelli già chiaramente individuati dal Brand, il quale afferma: «I particolari storico-geografici aggiunti tradiscono non tanto la preoccupazione per la verità, a conformità con i principi della Contro-Riforma, quanto il desiderio di accrescere il tono «magnifico» del poema»[1]).

Fortunatamente c'è altro; a questa iniziale preoccupazione intellettuale ed erudita è subentrata poi la ragione poetica per cui la digressione magnificante s'è trasformata in una riuscita immagine, dove le scorie dell'erudizione scompaiono di fronte all'elevarsi imponente del gigantesco Libano, che alza *la fronte, altero e grande*, incoronata di *cedri alta e superba*, mentre i fiumi che sgorgano dal suo seno si spandono verso il mare e *mormorando van tra' fiori e l'erba*. Quanto all'opportunità poi della digressione nell'economia dell'episodio, occorre dire che essa si giustifica pienamente in rapporto all'attimo che tiene sospeso, librato, l'angelo tra i due momenti del suo rapito volo, quello che precede,

Fende i venti e le nubi, e va sublime
Sovra la terra e sovra il mar con queste.
(*GL*, I, 14, 3-4 e *GC*, I, 17, 3-4),

e, dopo questa pausa solo ora coerente di fronte al suggestivo spettacolo della montagna, quello altrettanto veloce che segue e conduce l'angelico messaggero fino a Goffredo:

1) *Op. cit.*, p. 102.

Drizzò precipitando il volo in giuso.
(*GL*, I, 15, 2 e *GC*, I, 19, 2).

Ancora simile a questo è il caso dei guerrieri che, nella sfilata dell'esercito crociato, seguon Tancredi; nella prima stesura, la presentazione della Campania, dalla quale essi provengono, è liquidata in tre soli versi:

Gli ottocento a cavallo, a cui fa scorta,
Lasciâr le piagge di Campagna amene,
Pompa maggior de la natura, e i colli
Che vagheggia il Tirren fertili e molli
(*GL*, I, 49, 5-8);

nella rielaborazione già questi versi sono profondamente rimaneggiati:

I cavalieri a cui fu duce e scorta
Le felici lasciâr campagne amene,
Che 'l Liri e 'l Sarno irriga, i colli e i boschi,
I fonti e gli antri, e i seggi ombrosi e foschi.
(*GC*, I, 60, 5-8);

in essi infatti la regione vien guardata con occhio attento, anzi con obiettivo ravvicinato; non ci son più unicamente le linee generali di questo profilo geografico, *le piagge, i colli, il Tirren,* cioè un litorale e le colline che s'affacciano su di un mare, ma c'è ora un penetrare compiaciuto, anzi una progressiva scoperta di questo paesaggio, che rivive all'occhio del poeta e di chi legge nel suo mosso e vivace ritmo della quadruplice coppia di particolari, i due fiumi, *i colli e i boschi,* le sorgenti e le grotte che vi si aprono e, infine, ciò che ne risulta, i *seggi ombrosi e foschi,* giustificando così il precedente e nuovo appellativo dato alla regione: felice.

Ma tutto ciò non è che lo spunto per lo scatto della memoria fantastica del poeta, il quale introduce ora dieci nuove ottave dedicate al meridione d'Italia e alla Sicilia, in cui le osservazioni paesaggistiche e le reminiscenze storiche si alternano con un risultato di tono insperabilmente leggero. Di queste dieci, diamo le prime due quale esempio:

E l'antiche città Sessa e Teano,
E Calvi, a cui sorgea vicina Arunca,
E Capua, ch'ebbe il fondator Troiano,
E l'orribil di Cuma ampia spelunca,
Ed Avella e Linterno e 'l verde piano
Che 'l Glanio inonda e la palude ingiunca,
E Gaeta e Misen, ch'in alto appare,
E 'l lido onde si fa gran tazza il mare;

E i queti porti ove sovente arriva
L'ibero navigante e il greco e 'l mauro,
E con le selve di matura oliva,
Rimira in verdi rami i pomi d'auro,
E come spieghi ne l'ombrosa riva

Natura ogni sua pompa, ogni tesauro;
Né portan gente altri destrier su 'l dorso,
Che lor meglio rivolga e sproni al corso.
(*GC*, I, 61, 62).

Si può qui constatare come il Tasso maturo sappia opportunamente dosare gl'ingredienti della digressione, facendo cioè seguire all'elenco di nomi propri un'intera ottava che ne è totalmente sprovvista, ricca invece di vivissime immagini coloristiche, mentre sa pure evitare il pericolo dell'aridità dell'elenco, i cui termini sono già sensibilmente e opportunamente pesati nei loro valori sonori, inframmezzando i toponimi con particolari descrittivi realistici, l'*ampia spelunca*, il *verde piano*, la *palude* che *ingiunca*, il *mare* che diventa come una *gran tazza*, per cui alla fine questi aspetti diversi di zone lontanissime l'una dall'altra vengono a fondersi in un unico paesaggio fantastico: lo sfoggio di erudizione geografico-storica dà così, all'opposto della rigorosa descrizione scientifica, un risultato ideale e utopico.

Non occorre tuttavia attendersi la generalizzazione di questo procedimento; molti casi di paesaggi secondari rispetto alle vicende principali del poema passano praticamente inalterati alla stesura definitiva. Valgano per tutti un paio d'esempi: la descrizione di Gaza dove si raccoglie l'esercito egiziano:

Gaza è città de la Giudea nel fine,
Su quella via ch'inver Pelusio mena,
Posta in riva del mare, ed ha vicine
Immense solitudini d'arena,
(*GL*, XVII, 1, 1-4)

che passa al secondo poema con una diversa situazione geografica:

Gaza è città de la Giudea nel fine,
Su quella via ch'invêr Pelusio or mena,
Posta in un alto colle, ed ha vicine
Deserte solitudini d'arena;
(*GC*, XVII, 1, 1-4),

ma con risultato simile, a parte lo straordinario *deserte solitudini*, e la presentazione del regno d'Egitto:

A destra ed a sinistra in sé comprende
L'odorata maremma e 'l ricco mare,
E fuor de l'eritreo molto si stende
In contra al sol che matutino appare.
(*GL*, XVII, 6, 1-4)

che registra quale unica variazione la sostituzione di un termine con un altro praticamente sinonimico:

A destra ed a sinistra in sé comprende
L'odorata maremma e 'l ricco mare,

E fuor de l'Eritreo molto si stende
Incontra il sol che d'oriente appare;
(*GC*, XVII, 9, 1-4).

Interessante è anche il rimaneggiamento della descrizione del Monte Oliveto, sul quale i cristiani salgono in processione per svolgervi una sacra cerimonia propiziatoria. Ancora una volta le due ottave che descrivono nella *Liberata* (*GL*, XI, 10, 11) la salita al monte vengono separate nel rifacimento per permettere l'introduzione di tre nuove ottave, in cui si sviluppa un'indicazione accessoria che chiude la prima delle due stanze in questione:

E sol da quelle il parte e ne 'l discosta
La cupa Giosafà ch'in mezzo è posta.
(*GL*, XI, 10, 7-8).

L'intensa suggestione delle reminiscenze bibliche legate al luogo in cui il Signore riunirà tutti i popoli il giorno del giudizio, lo stesso luogo in cui in una notte aveva annientato l'intera armata di Sennacherib, deve aver stimolato il poeta, che nella rielaborazione trasporta il verso finale citato al centro dell'ottava seguente e approfondisce sensibilmente il motivo:

Tra l'alte mura e la sublime costa
Che d'oriente la città vagheggia:
Ed al sommo di lei meno s'accosta,
Dov'è il gran tempio e la famosa reggia,
La cupa Giosafat in mezzo è posta,
E Cedron il torrente entro v'ondeggia,
Per mattutine piogge, o per notturne,
Accresciuto da fresche e lucide urne.
(*GC*, XIV, 13).

In questa prima nuova ottava v'è in fondo solo una precisazione topografica, che potrebbe anche sembrare superflua se non servisse a situare con chiarezza nella mente del lettore l'ambiente di cui si giungerà fino a dare la reazione psicologica che esso provoca. Ma prima lo sguardo del poeta segue il corso del torrente Cedron:

Ed ora per ombrosa e fresca valle,
Soave mormorando, or per deserto,
Sparge di lucid'acque umido calle,
Portando al Morto mar tributo incerto.
(*GC*, XIV, 14, 1-4),

e ciò gli permette d'introdurre riferimenti al *Vecchio* e al *Nuovo Testamento* (*GC*, XIV, 14, 5-8). Tutto ciò non ha però carattere puramente esornativo, bensì di preparazione all'ottava seguente in cui il Tasso tenta, e ci riesce, di rendere la suggestione, il sentimento complesso di smarrimento, che il senso del sacro, sovrapponendosi allo spettacolo naturale, fa nascere:

In quel secreto orror del loco sacro
Ogni anima fedel, temendo, adombra,
Né di fiorita vista, o di lavacro
Vaghezza quell'orror dal petto sgombra:
Che per idolo sparso, o simolacro
Nasce vie meno, ovver per tomba ed ombra.
Ma cresce a ripensar l'estremo giorno
Ch'in bianca nube il re dée far ritorno.
(*GC*, XIV, 15).

Ancora una volta si può osservare come la descrizione del paesaggio e il sentimento che esso provoca siano frutto di una creazione intensamente partecipativa: il Tasso è anche qui attivo spettatore. E il sentimento provato più intensamente è quello della paura di chi si scopre alle soglie del sacro; questo timore è consegnato ovviamente nei ripetersi del termine *orror*, ma forse più intimamente nel ricorrere delle più sfumate immagini chiaroscurali: l'*ombrosa valle, ogni anima... adombra, per tomba ed ombra.* Si noti anche la musica affatto nuova, nella lirica italiana, di versi come questi. Siamo, agli antipodi del «locus amoenus», in una foresta di tipo virgiliano. La digressione è poi chiusa degnamente dall'allusione al giudizio finale, che giustifica con pienezza il senso di smarrimento che il poeta ha tentato di ricreare.

Così basta al Tasso soffermarsi su di una indicazione minima perché la fantasia scatti e una nuova immagine s'imponga in modo così prepotente da dover essere svolta fino in fondo; anche quando essa si complichi in modo tale che la semplice descrizione geografica passi a significati o echi sentimentali più profondi, dove allora pure le citazioni erudite vengono a comporsi armonicamente.

Vi è poi qualche caso di paesaggi legati a vicende secondarie, totalmente nuovi rispetto alla *Liberata;* il più vistoso di questi è senz'altro la descrizione della Palestina e di altre regioni dell'Asia Minore, rapidamente abbozzata in occasione del viaggio che i figli di Ducalto compiono allo scopo di radunare armati per la difesa di Gerusalemme. Si tratta di una estesa serie di ben trentasei ottave (*GC*, II, 15-50) in cui il poeta percorre a volo d'uccello la vastissima regione di cui offre al lettore una panoramica varia e tutt'altro che tediosa, tutta intarsiata di reminiscenze storiche o bibliche, probabilmente introdotte non tanto per sfoggio d'erudizione quanto per la necessità di variare la lunga parentesi evitando il rischio della monotonia implicito nella descrizione unicamente geografica. Essendo impossibile il confronto con i passi corrispondenti della *Liberata*, poiché si tratta di un episodio creato in occasione del rifacimento, se ne dà unicamente, quale esempio del tono medio ottenuto, la prima ottava del viaggio di Selìn, avvertendo che il risultato dell'intero brano non è sostanzialmente dissimile da quello della digressione nelle regioni dell'Italia meridionale:

Poi quella parte che del sol rimira
Spuntar da l'Orto la purpurea luce,

E sente l'Euro ch'indi a noi respira,
Selín gío ricercando, il fero duce,
Sino a Damasco; e quinci al monte ei gira
Che 'l famoso Giordano in sen produce:
E vide l'alte rupi e la spelunca
Ch'indi s'instilla, e de l'umor s'ingiunca.
(*GC*, II, 33).

Questa stanza, particolarmente dinamica, si raccomanda soprattutto per la perfetta fusione dei due momenti che la compongono: dalla visione cosmica che l'apre, il macrospazio dei primi quattro versi, si passa con estrema naturalezza al microspazio della *spelunca* nel distico finale.

Fra i paesaggi in cui si svolgono le azioni principali del poema, esaminiamo dapprima un paio d'esempi di quelli naturali, per vedere poi quelli in cui prevale l'elemento magico-meraviglioso. La descrizione di Gerusalemme, nucleo della struttura esteriore del poema, condotta sulla falsariga del modello classico, quale potremmo trovare nell'Ariosto che descrive Parigi (*GC*, XIV, 104-106), si svolge lungo l'arco di tre ottave, che passano con poche variazioni al rifacimento, dove sono però precedute dall'introduzione di due stanze nuove di argomento storico-religioso:

Questa prima sedeva in verde falda
E 'n erta riva d'un famoso colle;
Vêr quella parte donde il sol riscalda
Tutta inchinando, o dove più s'attolle.
Poi che non restò pietra integra o salda,
Per vendetta di lui che morir volle;
Come pianta, che nembo o ferro svelse,
Traslata fu sopra le cime eccelse.

E 'l nome onde chiamolla il re vetusto,
Allor mutò con la sua antica sede,
Èlia chiamata da Adriano Augusto,
Che più sublime seggio ancor le diede;
Or dentro è 'l loco onde risorse il Giusto
Che ritolse a Pluton le avare prede;
E quello ancora in cui dolor soverchio
Per noi sofferse è nel suo nuovo cerchio.
(*GC*, IV, 65-66).

Il fatto che il poeta abbia sentito la necessità di premettere alla presentazione topografica una presentazione storica sta a indicare la coscienza di una maggior importanza del luogo stesso nell'economia del nuovo poema. È questa importanza che probabilmente determina l'impiego della personificazione, *sedeva ... e 'l nome onde chiamolla,* che viene esteso alla correzione in un passo di una stanza seguente, la quale presenta del resto ben poche variazioni:

La città dentro ha lochi in cui si serba
L'acqua che piove, e laghi e fonti vivi;
(*GL*, III, 56, 1-2)

diventa:

La città dentro ha lochi in cui riserba
L'acqua che piove, e laghi e fonti vivi;
(*GC*, IV, 68, 1-2);

all'impersonale *si serba* corrispondente *riserba*, cioè l'atto compiuto dalla città stessa personificata. Significativo è poi l'evidente ingrandimento delle alture su cui sorge Gerusalemme:

Gierusalem sovra duo colli è posta
D'impari altezza, e volti fronte a fronte;
(*GL*, III, 55, 1-2),

Gerusalem sovra duo monti è posta,
D'altezza impari, e vòlti fronte a fronte.
(*GC*, IV, 67, 1-2);

dove il poeta sostituisce *monti* a *colli*, a costo di trovare il termine immediatamente sotto, in un verso che passa intatto dall'uno all'altro testo:

Va per lo mezzo suo valle interposta,
Che lei distingue, e l'un da l'altro monte.
(*GL*, III, 55, 3-4 e *GC*, IV, 67, 3-4).

Relativamente meno importante vien anche giudicata la rigorosa descrizione del luogo, in confronto alla necessità di rendere più fiero e grandioso l'obiettivo dei crociati:

Fuor da tre lati ha malagevol costa;
(*GL*, III, 55, 5)

diventa:

Fuor da tre lati è la superba costa;
(*GC*, IV, 67, 5).

così cadrà anche l'ingiustificata, precisa indicazione della distanza tra la città e la selva:

Se non se in quanto oltra sei miglia un bosco
Sorge d'ombre nocenti orrido e fosco.
(*GL*, III, 56, 7-8)

passato a:

Se non se alquanto in solitario bosco,
Che sorge non lontano, orrido e fosco.
(*GC*, IV, 68, 7-8).

Come la costa su cui si erge la città era *superba*, qui il bosco che le sta accanto è *solitario*. Interessante è anche la correzione dell'ultimo verso che, se da un canto rinuncia all'audacia sintattica di tre aggettivi vicini riferiti a due sostantivi diversi, dall'altro si rivela più libero rispetto al modello virgiliano, *horrentique atrum nemus imminet umbra* (*Eneide*, I, 165). Dopo la superbia del dirupo su cui la città sorge e la solitudine della vicina selva, ecco la celebrità del fiume che scorre lungo il suo lato orientale:

Ha da quel lato donde il giorno appare
Del felice Giordan le nobil onde;
(*GL*, III, 57, 1-2),

Ha da quel lato donde il giorno appare,
Del famoso Giordan le placide onde;
(*GC*, IV, 69, 1-2).

Simile all'eliminazione della distanza del bosco è la caduta dell'indicazione col termine scientifico di un punto cardinale e di un pesante nome geografico, sostituito da una più pittorica immagne di spiagge sinuose:

E da la parte occidental, del mare
Mediterraneo l'arenose sponde.
(*GL*, III, 57, 3-4),

Da l'altro, ov'egli cade, asperge il mare
I curvi lidi, e le arenose sponde:
(*GC*, IV, 69, 3-4).

Il paesaggio in cui Tancredi insegue Erminia, rispettivamente Nicea, subisce dall'una all'altra stesura variazioni minime, se non si considera la grossa aggiunta di ben otto ottave dedicate alla descrizione delle cinque fonti magiche (*GC*, VIII, 12-19).

Egli, seguendo le vestigia impresse,
Rivolse il corso a la selva vicina;
(*GL*, VII, 23, 1-2).

La *Conquistata* registrerà nell'intera ottava unicamente l'eliminazione del già raro endecasillabo con accento di settima, con un verso in cui si delinea meglio l'opposizione al mondo civile, l'abbandono della città, cioè la scelta del luogo più adatto alla *quête:*

Egli, seguendo le vestigia impresse,
Lunge sen gì da la città vicina,
(*GC*, VII, 10, 1-2).

Si tratta di una selva di piante *orride e spesse* (*GL*, VII, 23, 3 e *GC*, VIII, 10, 3); di nuovo è una foresta oscura in cui l'ombra scende *nera e folta* (*GL*, VII, 23, 4 e *GC*, VIII, 10, 4), il paesaggio tipico, insomma, in cui il cavaliere medievale della poesia epica di tutta Europa trova gli elementi con i quali

deve confrontarsi per condurre a buon fine la sua ricerca di perfezione interiore. In più, nel Tasso, la visione di questo paesaggio è notturna, quindi simbolo dell'inconscio dell'anima in cui, come s'è visto nel capitolo che lo concerne, si svolge il drammatico scontro che travaglia l'eroe. Di questo intimo conflitto la foresta, cioè la natura bruta, diventa specchio, come sarà poi nei poeti romantici, ed ecco il Tasso regalarci alcuni stupendi versi, romantici appunto, soprattutto i due primi:

E se pur la notturna aura percote
Tenera fronde mai d'olmo o di faggio,
O se fèra od augello un ramo scote,
Tosto a quel picciol suon drizza il viaggio.
(*GL*, VII, 24, 1-4).

La differenza, nei versi corrispondenti della rielaborazione, è minima eppure indicativa di una forma di narrazione meno direttamente discorsiva, all'indicativo si sostituisce il congiuntivo:

E dove pur notturna aura percota
Tenera fronda mai d'olmo o di faggio,
O pur fera ed augello un ramo scota,
Tosto a quel piccol suon drizza il viaggio.
(*GC*, VIII, 11, 1-4).

Il paesaggio diventa cioè sempre più simbolico della tormentata ricerca interiore di Tancredi; ecco perché la *selva* (*GL*, VII, 24, 5), assunto in modo ancor più preciso questo carattere, diviene *alta selva* (*GC*, VIII, 11, 5), mentre si prepara per l'eroe un nuovo grado da superare, l'incontro con il meraviglioso, che l'ottava seguente, quasi totalmente rifusa, introduce:

Giunse dove sorgean da vivo sasso
In molta copia chiare e lucide onde;
E fattosene un rio volgeva a basso
Lo strepitoso piè tra verdi sponde.
Quivi egli ferma addolorato il passo,
E chiama, e sola a i gridi Eco risponde:
E vede in tanto con serene ciglia
Sorger l'aurora candida e vermiglia.
(*GL*, VII, 25)

diventa così:

Giunse dove perpetue e rapide onde
Con larga vena uscian d'un vivo sasso,
Da l'imo al sommo, o pur da l'alto al basso.
Fèa la prima due rivi :e l'un s'asconde,
Nel suo principio ritorcendo il passo:
L'altro queto scendea con l'acque chiare,
Sin ch'egli si moria nel morto mare.
(*GC*, VIII, 12).

Questo esempio serve opportunamente da collegamento con qualche altro dell'ultimo tipo di descrizioni paesaggistiche che ci resta da esaminare, quelle legate a vicende che coinvolgono personaggi principali ma in cui interviene il magico o il meraviglioso.

Occorre subito dire che se questo elemento viene spesso incrementato nel nuovo poema, v'è pur sempre l'eliminazione del lungo e fantastico viaggio che Ubaldo e Sveno compiono per recarsi alle Isole Fortunate a liberare Rinaldo dal fascino di Armida. Anche in questi casi abbiamo a volte l'introduzione di nuove ottave con riferimenti eruditi, brevi pause all'interno delle descrizioni. Nella presentazione, ad esempio, della selva di Saron che Ismeno sta per incantare, il motivo fondamentale del chiaroscuro passa da una redazione all'altra senza sostanziali alterazioni:

Sorge non lunge a le cristiane tende
Tra solitarie valli alta foresta,
Foltissima di piante antiche, orrende,
Che spargon d'ogni intorno ombra funesta.
Qui, ne l'ora che 'l sol più chiaro splende,
È luce incerta e scolorita e mesta,
Quale in nubilo ciel dubbia si vede
Se 'l dì a la notte, o s'ella a lui succede.
(*GL*, XIII, 2),

Sorgea in ombrosa valle alta foresta
Incontra 'l sol che a l'orizzonte ascende;
E spargea d'ogn'intorno ombra funesta,
Foltissima di piante antiche orrende:
E luce dubbia, scolorita e mesta
V'avea ne l'ora che più 'l sol risplende,
Quale in nubilo ciel talor si vede,
Se l' dì a la notte, o s'ella al dì succede.
(*GC*, XVI, 2).

Poi, dopo una seconda stanza in cui si descrive il pauroso effetto che la selva produce nell'animo dei passanti, ecco nella *Conquistata* la comparsa di due ottave dense di reminiscenze storico-religiose:

Ivi fu già tra l'onde e 'l verde monte
L'idol sacro a Moloc in valle amena,
Ove il re di vitello avea la fronte,
E braccia accese a l'altrui fiera pena:
Io parlo cose già più illustri e conte,
Ch'or per la lunga età son note a pena;
Ma sotto l'ombre ancora il popolo empio
Quel lascivo rinnova antico esempio.

Perché dove tagliò l'infame bosco,
E la statua spezzò fiera e sanguigna

Il buon Osìa, al ciel più scuro e fosco,
Quel terren si rinselva, e si ralligna:
E piante ombrose con amaro tosco
Luce vi fan più incerta e più maligna:
E s'udia spesso in quel medesmo loco,
Quasi di trombe un suon turbato e roco.
(*GC*, XVI, 4-5).

Tuttavia, sotto l'apparenza dello sfoggio d'erudizione, una lettura appena più attenta scopre coerente il gioco notturno delle ombre già caro al primo Tasso e lo sfumato chiaroscuro, sapiente conquista dei momenti migliori del nostro poeta; sono l'ombre che coprono gli empi riti pagani, è il rinselvarsi del terreno sotto il *ciel più scuro e fosco*, sono le *piante ombrose* dai rami maleficamente impregnati di *amaro tosco*, è soprattutto il loro effetto, questa *luce* che gli alberi vi fan *più incerta e più maligna*, che riprende, eco puntuale, l'immagine della *luce dubbia, scolorita e mesta*, contenuta nell'ottava che apriva la presentazione della selva di Saron. Poi segue la stanza dedicata al sabba delle streghe, più o meno corrispondente nelle due redazioni, seguita, anche nella *Conquistata*, dal citatissimo *Così credeasi* (*GL*, XIII, 5, 1 e *GC*, XVI, 7, 1) col quale il Tasso rompe lo slancio fantastico, torna alla realtà e, nello stesso tempo, rifugge quasi istintivamente dal mistero. La selva incantata ricompare al momento in cui Rinaldo, o Riccardo nella *Conquistata*, riesce a vincerne il maleficio.

È interessante osservare come qui essa assuma una forza originale in cui, grazie al magismo, appare dapprima come un tipo particolare di «locus amoenus», nei suoi elementi essenziali, vegetazione, acqua e forma ordinata, quasi geometrica, ma con significato totalmente opposto rispetto a quello dei «loci amoeni» classici, cioè per nulla simbolo di perfezione morale o di assoluta felicità.

Questo aspetto presente in alcuni paesaggi tasseschi è stato spesso riferito all'esperienza cortigiana del poeta, quasi modello interiorizzato dei gusti architettonici cinquecenteschi, mentre invece esso è riconducibile a un archetipo, largamente inteso, che si può far risalire persino ai testi biblici, dove il paradiso terrestre del *Genesi* ne sarebbe già un primo esempio. Inoltre qui, come in Chrétien de Troyes e nei romanzi del ciclo brettone in genere, gli elementi realistici e quelli fantastico-meravigliosi si fondono, arricchendosi di una complessità prebarocca e di un significato psicologico preciso in rapporto alla ricerca di perfezione interiore ed esteriore che l'eroe vi compie.

In opposizione ora a Riccardo purissimo cavaliere, l'*alta foresta* (*GL*, XVIII, 17, 3) diviene *atra foresta* (*GC*, XXII, 1, 3); essa conserva tuttavia sempre questa bipolarità che le permette di passare da una virgiliana tenebrosità alle caratteristiche poco sopra descritte di pseudo «locus amoenus»:

Era là giunto ove i men forti arresta
Solo il terror che di sua vista spira;
Pur né spiacente a lui né pauroso
Il bosco par, ma lietamente ombroso.
(*GL*, XVIII, 17, 5-8);

nel rifacimento, i versi finali esprimono ancora meglio la dualità di cui s'è detto:

Era là giunto ove i men forti arresta
Solo il terror che di sua vista spira;
Né gli sembrava quello orrido bosco,
Ma lieto, verde, ameno, ombroso e fosco.
(*GC*, XXII, 1, 5-8).

L'attenzione del poeta rimane poi costantemente rivolta agli effetti luminosi, in modo speciale a quelli chiaroscurali; vediamo quindi le *piante antiche e folte* (*GL*, XVIII, 22, 6) farsi *ombrose e folte* (*GC*, XXII, 6, 6), mentre *la reggia del bosco* (*GL*, XVIII, 25, 8) diviene *ombrosa reggia* (*GC*, XXII, 9, 8) al momento in cui l'eroe si trova di fronte al mirto, l'albero sacro a Venere, dal quale uscirà il fantasma di Armida: nuova forma di un altro archetipo paesaggistico presente dalla Bibbia in poi, l'albero epico, che indica sempre un avvertimento preciso in rapporto a un personaggio; la sua trattazione corrisponde praticamente nelle due stesure.

Nelle spelonche del mago naturale che i cavalieri inviati alla ricerca di Rinaldo visitano, ritroviamo un esempio di natura meravigliosa in cui di nuovo il poeta si mostra in special modo attento al luminismo. Subito, in apertura dell'episodio, la rielaborazione insiste particolarmente sull'atmosfera di chiaroscuro lunare che avvolge la scena:

Ei, presili per man, ne le più interne
Profondità sotto del rio lor mena.
Debile e incerta luce ivi si scerne,
Qual tra' boschi di Cinzia ancor non piena;
(*GL*, XIV, 37, 1-4)

diventa infatti:

Ei mena lor ne le sue stanze interne,
Ove non splende più l'aria serena;
Ma incerta e debil luce ivi si scerne,
Qual di luna fra' boschi ancor non piena.
(*GC*, XII, 12, 1-4).

Si osservi innanzitutto come la penombra della caverna risulti meglio definita in opposizione all' *aria* che *splende serena*, ma anche il sensibile miglioramento ritmico e musicale del quarto verso, in cui scompare anche il pesante e mitologico *Cinzia* per un più efficace *luna fra' boschi*. La materia delle due ottave seguenti della *Liberata* (XIV, 38-39) viene più largamente sviluppata in ben sei stanze della *Conquistata* (XII, 13-18), di cui si veda la prima, quale esempio della particolare assenza di luce che, simile all'*aere perso* dell'*Inferno* dantesco[1]), permette tuttavia di distinguere le meraviglie di quel mondo sotterraneo:

---

1) *Inf.*, V, 89.

Stupidi rimirar gli umidi regni,
E tra spelunche chiuse acque stagnanti,
E sotto a' monti cavernosi e pregni,
Senza luce, o splendor, selve sonanti:
Secreti ascosi a' men sublimi ingegni,
Non ch'a la vista, o pur a' sensi erranti;
E sbigottiti più ch'in campo, o 'n guerra,
Al gran suon di tante acque andar sotterra.
(*GC*, XII, 13).

Ma i più riusciti paesaggi fantastici sono probabilmente quelli che compaiono in relazione diretta o indiretta con le vicende di Armida. Di un primo caso, che ha solo parziale corrispondenza nel primo poema, si riporta qualche verso per mostrare come, descrivendo le sponde del Mar Morto sulle cui rive la bella maga ha edificato il suo palazzo, il Tasso maturo sappia, nel giro di poche ottave (*GC*, VI, 115-121), realizzare un'estrema varietà di tono, passando dal tragico all'idillico anzi alla quiete, motivo ricorrente della poesia tassesca anche al di fuori di quella epica; di ognuno di questi due modi si dà appunto, quale esempio, una stanza:

Se da l'arida terra alto germoglia
Arbor talvolta in sventurati campi,
Maturi pomi infra la verde foglia
Son quasi tocchi da fulminei lampi,
Che non guastando la purpurea spoglia,
Avvien che quel di dietro arda ed avvampi.
E da l'ira del ciel così distrutto,
Cenere ne l'aprir simiglia il frutto.
(*GC*, VI, 117)

V' è l'aura molle e 'l ciel sereno e lieti
Gli alberi e i prati, e pura e dolce l'onda
Dov'antri e seggi ombrosi, e bei mirteti
Il vago fiumicel parte e circonda.
Piovono in grembo a l'erba i sonni queti
Con un soave mormorio di fronda:
Scherzano augei canori in verdi rami;
Amor le reti asconde, e 'l visco e gli ami.
(*GC*, VI, 121).

Meno interessante è la descrizione notturna del castello sulle rive del Mar Morto, quando Tancredi vi giunge, dopo aver invano inseguito Erminia, salvo la bella similitudine con il teatro illuminato:

Splende il castel come in teatro adorno
Suol fra notturne pompe altera scena,
Ed in eccelsa parte Armida siede,
Onde senz'esser vista ed ode e vede.
(*GL*, VII, 36, 5-8),

dove nella rielaborazione cade l'immagine di Armida che assiste dal palco d'onore al duello, per una riuscita completazione dell'immagine della scena teatrale:

Splende il castel come in teatro adorno
Suol fra superbe pompe altera scena,
Con marmorei giganti e mostri eburni,
Che mille alzano al ciel lumi notturni.
(*GC*, VIII, 29, 5-8).

Più estesamente del regno di Armida si parla poi in occasione della liberazione di Rinaldo. Ma anche in quest'occasione non si può affatto dire che il meraviglioso sia introdotto oltre misura, anzi viene proprio a cadere una delle stanze in cui poteva apparire meno credibile la situazione del castello della maga:

Veggion che per dirupi e fra ruine
S'ascende a la sua cima alta e superba,
E ch'è fin là di nevi e di pruine
Sparsa ogni strada: ivi ha poi fiori ed erba.
Presso al canuto mento il verde crine
Frondeggia, e 'l ghiaccio fede a i gigli serba,
Ed a le rose tenere: cotanto
Puote sovra natura arte d'incanto.
(*GL*, XV, 46);

occorre però precisare che il luogo in cui è tenuto prigioniero Rinaldo, vien trasportato, per Riccardo, dalle mitiche Isole Fortunate a un non meglio precisato palazzo posto in luogo inaccessibile, in riva a un lago:

Ella non torna de' Fenici al regno,
Né dove ha il suo castello in mezzo a l'onde;
Ma, ingelosita di sì caro pegno,
E vergognosa del suo amor, s'asconde
Dove giunger non possa armato legno
Da le Tirrene rive, o d'altre sponde.
Quivi un palagio fonda appresso un lago,
Né fece opra maggior regina o mago.
(*GC*, XII, 73).

Tuttavia il Tasso dà qui una delle migliori prove, al limite del barocco, della sua raffinata sensibilità nell'esprimere l'atmosfera tutta particolare, sospesa tra sogno e realtà, che avvolge ogni aspetto del regno di Armida. Si veda anche solo questa ottava che descrive l'atmosfera in cui bagna il giardino incantato:

Stimi (sì misto il culto è co 'l negletto)
Sol naturali e gli ornamenti e i siti.
Di natura arte par, che per diletto

L'imitatrice sua scherzando imiti.
L'aura, non ch'altro, è de la maga effetto,
L'aura che rende gli alberi fioriti:
Co' fiori eterni eterno il frutto dura,
E mentre spunta l'un, l'altro matura.
(*GL*, XVI, 10).

Essa, passando alla *Conquistata*, oltre a una maggior scorrevolezza ritmica, non acquista ancor più meravigliosi effetti magici, bensì un effluvio afrodisiaco più consono alla figura di Armida:

Stiman negletto in parte il dolce loco,
E che natura sia ch'ivi dipinga.
Di natura arte sembra, e quasi un gioco,
Che la sua imitatrice assembri e finga.
Ma l'aura che d'amore inspira il foco,
L'aura ch'al dolce mormorar lusinga,
L'aura che sempre vola, e sempre è vaga,
Opra è d'incanto e di mal'arte maga.
(*GC*, XIII, 10).

Vinta Armida e distrutto il suo palazzo, essa lo abbandona nella *Liberata* su un carro volante:

Così sparver gli alberghi, e restar sole
L'alpe e l'orror che fece ivi natura.
Ella su 'l carro suo, che presto aveva,
S'assise, e come ha in uso al ciel si leva.
(*GL*, XVI, 70, 5-8);

nel rifacimento la maga non può sparire perché è condannata a rimanere legata a una rupe. Si veda ora come i versi che sostituiscono la partenza di Armida, aggiungano alla stregonica distruzione un'immagine di un desolato realismo, a riprova di quanto il Tasso maturo sappia arditamente variare i suoi toni e fare anche di una descrizione ispirata al magismo qualcosa di intimamente proprio, qualcosa di più sentito d'un mero gioco intellettuale:

Così sparver gli alberghi, e restâr sole
L'ombre, e l'orror che fece ivi natura:
E si vedean tra boschi ermi e selvaggi
Arsi i cipressi e fulminati i faggi!
(*GC*, XIII, 74, 5-8).

Risulta pertanto eccessivamente severo il giudizio del Petrocchi: «Non più il «meraviglioso», se non in quanto allegorica simbologia amata e studiata dai classici pagani o cristiani. Non più un vago fluire di immagini, ma uomini e cose fissate nella «ortodossa» immobilità di simboli o di personaggi e vicende storiche. Non più un paesaggio-stato d'animo, ma un paesaggio-esempio, che,

pur mantenendo il suo malinconioso diletto delle sfumature e dell'ombre, vuol avere in sé gli elementi indispensabili per una pittura precisa e minuziosa»[1]).

L'occhio col quale l'ultimo Tasso scopre e scoprendo ricrea i suoi paesaggi è pur sempre quello di uno spettatore attento e direttamente partecipe spesso attraverso le sue figure coinvolte nel nascere dei luoghi in cui son chiamate ad agire.

1) *Op. cit.*, pp. XXII-XXIII.

CONCLUSIONE

Anziché riprendere, come l'uso vorrebbe, le conclusioni più significative dei diversi capitoli in cui sono stati esaminati gli aspetti formali e tematici del rifacimento, vediamo di porci a mente fresca, possibilmente libera da ogni preconcetto, di fronte alla *Conquistata* e di leggerne una pagina alla luce di quanto s'è detto, dimenticando nella misura del possibile il confronto con la *Liberata.* Se la prova risulterà positiva, anche questa tesi avrà contribuito, seppur in ben modesta misura, a togliere la *Conquistata* dal dimenticatoio delle opere che la critica ufficiale ha rifiutate, di quelle cioè a cui nessun naufrago farebbe posto fra le dieci o le cento che gli fosse consentito di salvare. Il metodo adottato mostra infatti la corda: è ormai tempo di giungere a una lettura indipendente della *Conquistata,* senza tener conto di qualsiasi riferimento a un'opera precedente dello stesso autore.

Quest'operazione viene sensibilmente facilitata qualora la si compia su parti totalmente nuove. Per questo affrontiamo dapprima il problema delle parti aggiunte.

«E sì come ne' piccioli corpi può ben essere eleganza e leggiadria, una beltà e perfezione non mai, così anco i piccioli poemi epici vaghi ed eleganti possono essere, ma non belli e perfetti, perché nella bellezza e perfezione, oltre la proporzione, vi è la grandezza necessaria»[1].

Con questa esplicita affermazione, il Tasso stesso ci dice come per lui anche lo sviluppo puramente quantitativo del poema corrispondesse a un ideale estetico, ennesima riprova, se occorresse, del fatto che sono ragioni essenzialmente poetiche quelle che presiedono al rifacimento, e non altre. Per questo, giunti oramai alla conclusione del confronto, si vuol dedicare qualche breve osservazione a quelle parti, generalmente giudicate infelici dalla critica tradizionale, che il poeta inserisce *ex novo* nell'impianto della prima redazione.

---

1) Tasso, *Discorsi dell'arte poetica, ed. cit.,* II, p. 21.

Meglio di qualsiasi riflessione, un rapido elenco delle principali parti aggiunte può convincere del notevole impegno che il poeta ha voluto affrontare inserendo gruppi di stanze dedicate a episodi nuovi o a integrazione e variazione di vicende già esistenti nella *Liberata*. Per chiarezza si veda quindi l'elenco delle aggiunte più significative.

LIBRO I:
— Storia dei musulmani e dei regni di Giudea (107-115)
— Preghiera di Gerusalemme a Dio (116-123)

LIBRO II:
— I figli di Ducalto (1-3)
— Viaggio dei figli di Ducalto in cerca di aiuti e descrizione del regno (15-50)
— Marcia e preghiera dei cristiani cacciati da Gerusalemme (58-66)
— Discorso del vescovo Simone, risposta di Goffredo e racconto del ritrovamento della sacra lancia (69-88)
— Goffredo fa spiegare la grande tenda (92-93)

LIBRO III:
— Descrizione della tenda con gli avvenimenti anteriori della crociata (1-50)
— Giochi dei cavalieri crociati (51-54)

LIBRO VI:
— Riccardo si giustifica con Goffredo per l'uccisione di Gernando (53-58)
— Discorsi di Giovanni e ira di Riccardo (59-67)
— I campioni di Armida giungono a un castello sul Mar Morto (115-121)

LIBRO VIII:
— Tancredi inseguendo la creduta Clorinda giunge dove sgorgano cinque fonti meravigliose (14-19)
— Goffredo accorre presso Raimondo ferito che viene medicato (105-110)

LIBRO IX:
— Il cavaliere crociato scampato alla strage dei danesi narra come un'aquila sia discesa a difendere dai corvi i corpi dei guerrieri cristiani (42-44) e come si proponga di alzare una tomba a Sveno (45-49)
— Goffredo nega a Baldovino e Ruperto le armi di Riccardo (83-87)

LIBRO XI:
— Ismeno arma Solimano (23-25)
— L'Eremita invita i cristiani alla concordia (88-96)
— Ruperto parte in cerca di Riccardo (97-107)
— Goffredo confida a due intimi i suoi desideri di gloria (102-108)

LIBRO XII:
— Araldo e Ruperto salgono al palazzo del mago d'Ascalona (40-46)
— Ruperto rivela al mago di voler liberare Riccardo anche se dovrà, secondo una saggia predizione, morire (48-52)
— Il mago indica il castello di Armida ad Araldo e a Ruperto (85-86)

LIBRO XIII:
— Araldo lega Armida con nodi magici (70-71) e la lascia legata ad una rupe (75)

LIBRO XIV:
— Goffredo tiene consiglio di guerra (24-38)

LIBRO XV:
— Sogno di Clorinda (41-48)

LIBRO XVI:
— Discorso di Goffredo (62-64)

LIBRO XVII:
— La donna di Seleucia offre il suo cinto al califfo (30-52)
— Il califfo ed Emireno si pongono in marcia (61-66)
— Raimondo narra che Joppe è in pericolo (77-79)
— I due Roberti accorrono in difesa di Joppe e combattono contro Argante (80-130)
— Gli egiziani invadono la città mentre i cristiani si ritirano (131-135)

LIBRO XVIII:
— Sguardo di Dio e opere del demonio (1-11)
— Roberto si ritira nella rocca e lotta con Argante, che viene atterrato da un masso (12-55)
— Argante torna a combattere e i crociati si ritirano (56-91)
— Assalto e incendio delle navi cristiane (92-119)
— Riccardo permette l'intervento di Ruperto che sbaraglia i nemici (147-155)

LIBRO XIX:
— L'esercito egiziano arriva presso Gerusalemme (1-10)
— Battaglia per la conquista delle fonti (11-38)
— Consiglio di guerra e combattimenti in cui Solimano uccide Ruperto (39-103)
— Amoralto ruba le armi di Riccardo indossate da Ruperto e Solimano rientra con le armi a Gerusalemme (104-116)
— Gli egiziani festeggiano la vittoria (117-119)

LIBRO XX:
— Visioni di Goffredo (7-81)
— Eustazio, padre di Goffredo, gli predice il regno (82-91)
— Rassegna delle maggiori casate nobiliari (92-147)

LIBRO XXI:
— Goffredo tiene consiglio e conforta i duci (1-6)
— Tre messi vengono mandati a richiamare Riccardo, il quale addolorato per la morte di Ruperto si propone di vendicarlo e torna al campo (7-74)
— Funerali di Ruperto (75-85)
— L'Eremita manda Riccardo al monte Oliveto a bere da quella delle cinque fonti che accende il desiderio della gloria divina (89-99)
— Dal cielo Riccardo riceve una nuova armatura (100-106)

LIBRO XXII:
— Goffredo accoglie Riccardo, che fa penitenza per tre giorni e poi attacca i nemici (26-48)
— Argante, invano trattenuto da Lugeria, esce contro Riccardo (49-81)
— Riccardo uccide Celebino poi sfida invano Solimano (82-94)
— Ducalto richiama i pagani entro la città (95-96)

LIBRO XXIII:
— Avendo i crociati tolta l'acqua agli egiziani, Emireno decide di ritirarsi presso il mare (6-12)
— Visione di Emireno (13-16)
— I duci crociati scorgono un cavaliere celeste che li aiuta (34-35)
— Tancredi si pone a difesa della Torre delle donne (107-109)
— I crociati raccolgono trofei (107-112)
— Ordini di Goffredo (113-115)
— Il corpo di Argante è reso alla moglie; lamento di questa e di Nicea e sepoltura di Argante (116-129)
— Roghi dei cadaveri pagani (130)

LIBRO XXIV:
— Tisaferne e gli assassini contro Goffredo (49-45)
— Giunge anche Solimano (62-64)
— Riccardo offre il proprio cavallo a Goffredo (65-69)
— Per favorire i Crociati si ferma il sole (79-83)
— Solimano, essendogli stato ucciso il figlio, sfida Riccardo (85-99)
— Gli egiziani fuggono inseguiti da Riccardo, Tancredi e altri crociati che compiono stragi nel loro campo (106-119)
— Emireno bestemmia il Profeta (120-127)

Un primo sguardo all'elenco delle parti aggiunte mostra come, per una buona parte di esse, si tratti di completamenti e arricchimenti di vicende già presenti nella *Liberata;* ha ragione il Fubini quando dice: «Proprio del Tasso era quel gusto ingegnoso, che gli faceva di continuo riprendere e complicare immagini della propria e dell'altrui poesia»[1]. Tuttavia, ad un esame appena più attento risulta notevole l'inserimento di parti nuove che, ben oltre la pura e semplice complicazione dovuta al «gusto ingegnoso», spaziano nel vasto campo del magismo con risultati più suggestivi di quelli della prima redazione. D'altra parte, la *Conquistata* non fa che portare ad un estremo e logico compimento un cammino che il Tasso teorico aveva già esplicitamente abbozzato nel primo discorso dell'*Arte poetica*, conciliando l'impegno della verosimiglianza con la poetica della meraviglia, di cui il magismo è parte fondamentale: «La poesia non è in sua natura altro che imitazione (...); e l'imitazione non può essere discompagnata dal verisimile (...). Ma bench'io stringa il poeta epico ad un obbligo perpetuo di servare il verisimile, non però escludo da lui l'altra parte cioè il meraviglioso; anzi giudico ch'un'azione medesi-

1) M. Fubini, *La poesia del Tasso*, in *Studi sulla letteratura del Rinascimento*, Firenze, Sansoni, 1947, p. 273.

ma possa essere e maravigliosa e verisimile»[1]). L'inserimento di nuove parti «meravigliose» compensa poi largamente il sacrificio di qualche brano fantastico, sacrificio che deriva, come ha ben saputo individuare il Getto, da un minuzioso e maturo lavoro di lima dovuto a una più rigorosa attenzione ai valori logici: «Al perfezionamento del ritmo musicale il Tasso accompagna spesso un lavoro di restauro rivolto a conseguire forme logicamente più esatte. In questo processo, com'è chiaro, vanno talora perduti alcuni valori fantastici»[2]). Non ritenendosi opportuno riproporre qui qualche passo nuovo in cui prevalga l'elemento meraviglioso, si rimanda il lettore alla descrizione del regno sotterraneo del buon mago d'Ascalona, analizzato nel capitolo sul paesaggio (pp. 220-221). Valga invece quale esempio delle migliori parti aggiunte, il cui inserimento logicamente sempre giustificato, come s'è cercato di dimostrare nel corso dei diversi capitoli, ha raggiunto tuttavia risultati diversi, un brano tolto dall'assalto alle navi cristiane che verranno incendiate, situato in un libro, il XVIII, essenzialmente d'azione: il demonio del mare ha risolto di favorire l'attacco dei pagani e Argante, al quale il demonio stesso ha suggerito d'intervenire nuovamente nella pugna, si distingue con altri compagni d'arme in uno di quei rapidi squarci di combattimento, tanto frequenti nel nuovo poema, in cui ogni singolo colpo, sempre diverso da quelli che lo precedono e che lo seguono, viene rapidamente descritto unitamente al personaggio che lo sferra o lo subisce:

Allor di sparsa e dissipata schiera,
L'un repente ancidea l'altro nemico,
Pur come oblio de la virtù primiera
In lor nascesse e del valore antico;
Argante a' colpi de la destra altera
Turba gli estremi e quivi atterra Enrico,
Gitta seco Odoardo, il fier britanno,
E Rodoano appresso ancide Orcanno.

Ircan toglie la vita al buon Alardo,
Che d'Ascanio è figliuolo e non traligna
Del paterno valor, ma, lento e tardo,
Fuggito avea 'l furor d'empia matrigna:
Celebin d'una punta Alfan gagliardo
Stende, e fa quindi uscir l'alma sanguigna.
Ma i primi intanto, da terror sospinti,
Caggion in mezzo al fosso, e sono estinti.
(*GC*, XVIII, 85-86).

Il furore guerriero e mortifero dei pagani è reso grazie alle immagini che si susseguono rapide, incalzanti, fino all'effetto d'insieme finale, in cui l'ecatombe si fa generale e l'elenco nominale è sostituito dall'anonimo precipitare delle vittime nel fossato. Si tratta di una struttura ritmica sapientemente orchestrata e puntualizzata dalle voci verbali la cui accuratissima scelta

1) *Ed. cit.*, p. 7.
2) G. Getto, *op. cit.*, p. 458.

tradisce un'acuta intelligenza artistica che sorveglia tutto e sa dosare ogni effetto: *ancidea, turba, atterra, gitta* e ancora *ancide;* poi *toglie, fuggito, stende, fa uscir, sospinti, caggion,* seguite dall'assoluta clausola d'ottava *e sono estinti.* E così è tutto il canto. Oltre alle considerazioni generali sul ritmo narrativo, per le quali si rimanda alle note introduttive di quel capitolo (pp. 53-54), va qui osservato che in ottave come queste il Tasso maturo sa ritrovare il ritmo epico travolgente delle battaglie omeriche, e ciò conta ben più di un'eventuale reminiscenza marginale dell'*Iliade* o del fantasma di qualche personaggio di quel poema che assuma ora le forme di un eroe tassesco. È quel ritmo insomma che, traducendo, solo il Romagnoli ha saputo rendere[1]). Per questo risulta inaccettabile l'affermazione del Di Niscia, secondo la quale «(...) l'imitazione è affatto superficiale, e riposta nelle circostanze meramente estrinseche ed accidentali: di omerico non c'è che la veste»[2]).

Un ultimo esempio, tolto dalle parti conclusive dell'assalto alla flotta crociata:

... Argante allor l'alta e nemica
Proda prese con man del curvo pino,
Là dove ancor tra questa parte e quella
Si facea guerra impetuosa e fella.

Piastre e lance spezzate, arnesi e scudi,
Spade cadute, e strai con rotte penne,
Braccia e gambe recise, e capi ignudi,
Piena avean quell'arena, ov'ei sostenne
Su l'arme che parean sonore incudi
I colpi di secure e di bipenne;
Né rilassò, né rallentò l'impresa,
Sin che a quel legno fu la fiamma appresa.

E 'l circondò d'inestinguibil face
Foco inquieto con oscuri lumi;
E da la negra pece ardor vorace
Al ciel diffuse le faville e i fumi:
(*GC*, XVIII, 117, 5 - 119, 4).

Tali immagini si commentano da sé, per la stessa forza suggestiva che sprigionano, per il loro grande realismo e dimostrano come la generale felicità delle parti aggiunte giustifichi le eventuali e parziali cadute di qualche inserto con evidente valore di zeppa.

Ma la prova del nove che, quale conclusione, si sta compiendo non è possibile solo nelle parti totalmente nuove, bensì anche in quelle largamente e

1) Omero, *Poemi*, tradotti da Ettore Romagnoli, Bologna, Zanichelli, 1963.
2) G. Di Niscia, *La Gerusalemme Conquistata e l'arte poetica di Torquato Tasso,* Bologna, Fava e Garagnani, 1889, p. 104.

profondamente rimaneggiate e persino in quei brani in cui sono riscontrabili ritocchi minimi: infatti si è fin qui cercato di dimostrare come proprio alcuni interventi apparentemente marginali rivelino la voce inconfondibile di una nuova poesia. Il contenuto del XII canto della *Liberata* viene suddiviso tra il XVI e il XIX libro della *Conquistata;* la seconda di queste due parti contiene il celebre episodio della siccità che colpisce il campo cristiano, nel quale il Tasso concretizza la sua concezione del fato come forza opprimente, mostrando la desolazione di uomini, animali e cose, in una natura che tende a divenire simbolo, anzi valore di un mondo più vasto, cosmico. Togliamone, quale ultimissimo esempio, un paio di ottave, parzialmente rifatte, in cui Dio, impietosito dalla preghiera di Goffredo, concede un nuovo ordine di cose favorevole ai cristiani.

Mosse la fronte veneranda: e gli ampi
Cieli tremâro e i lumi erranti e fissi:
Tremò Olimpo con l'aria, e i salsi campi
De l'Oceano, e i suoi profondi abissi:
Fiammeggiare a sinistra accesi lampi
Fûr visti, e chiaro tuono insieme udissi:
Seguì di liete voci un chiaro suono,
Sovra Sion ed Acra, il lampo e 'l tuono.

Ecco sùbite nubi, o sian di terra
Su volati i vapori e in alto ascesi,
O sia grazia del ciel, ch'omai disserra
Le porte a l'acque, e tempra i fochi accesi:
Ecco notte improvvisa involve e serra
Il giorno, e i negri orrori intorno ha stesi:
Segue la pioggia impetuosa, e pare
Ch'a terra caggia il ciel converso in mare.
(*GC*, XIX, 137-138).

Non essendo ormai più utile entrare in un'attenta e particolareggiata analisi degli aspetti formali, per i quali si veda la prima parte della presente ricerca, basti qui lasciarsi convincere dal fluire di un discorso che, ancora una volta, pone l'accento su un realismo particolare al Tasso, antiariostesco, cioè psicologico e non storico, come si vede da quella notte che involve *e serra / il giorno* e stende attorno i *negri orrori*. Come sempre si tratta dunque di una natura interiorizzata, di un mondo al cui centro sta l'uomo, cioè il Tasso stesso; è questo un motivo che si vedrà confermato nei primi versi dell'ottava seguente:

Come talor ne la stagion estiva,
Se la pioggia dal ciel a noi discende,
(*GC*, XIX, 139, 1-2),

dove quel *noi* comprende il Tasso, il lettore e l'umanità tutta. Segue la bella similitudine, ripresa dalla *Liberata,* delle anitre.

Ma è ormai ora di resistere alla tentazione di portare ulteriori esempi, perché si trattava qui di avviare e non di svolgere una lettura della *Conquistata* possibilmente scevra di pregiudizi. Portando all'estremo un metodo che, senza essere il migliore, è stato senz'altro il più naturale, in quanto nato spontaneamente dalla lettura del testo, si è visto uscirne un Tasso nuovo, ben diverso da quella personalità poetica fondamentalmente statica che gli riconosce il Getto, limitando i risultati positivi della *Conquistata* a ripuliture e ritocchi che «rimangono su di un piano estremamente episodico e frammentario»[1]. Altrettanto inaccettabile risulta essere una delle conclusioni del Di Niscia, secondo il quale, nell'ultimo Tasso «s'indeboliva l'ingegno del poeta, come il suo genio si esauriva»[2]. Pare invece utile ricordare quel sonetto in risposta alla lode di Raffaello Gualterotti, che già la Vailati aveva indicato come il documento più prezioso per dimostrare che fu una ragione essenzialmente artistica a spingere il poeta al rifacimento: *«Scrissi di vera impresa e d'eroi veri* (...) *Poscia con occhi rimirai severi / L'opra e la forma a me spiacque e il colore»*[3].

Ci sembra tuttavia di poter andare ancora oltre le conclusioni della Vailati, che giudica la *Conquistata,* per un «quid inspiegabile», inferiore alla *Liberata*[4]: né superiore né inferiore, ma semplicemente diverso è il Tasso della *Conquistata,* poeta reso più maturo dalle esperienze della vita e artista altrettanto perfetto.

1) G. Getto, *op. cit.*, p. 131 e 474.
2) G. Di Niscia, *op. cit.*, p. 112.
3) M. Vailati, *op. cit.*, pp. 24-25.
4) M. Vailati, *op. cit.*, p. 77.

BIBLIOGRAFIA

Quale bibliografia essenziale tassiana vale sempre quella di Alessandro Tortoreto in *T. Tasso,* Milano, Marzorati, 1957, pp. 757-803 e inoltre la parte IV di quella di Luigi Locatelli, *Scritti su T.T. e le sue opere,* dagli schedari bibliografici di L. Locatelli esistenti presso la Civica Biblioteca di Bergamo che, integrata da quella di A. Tortoreto, viene pubblicata su «Studi Tassiani» a partire dal no. 3 (1953); per questo indico qui solo testi che mi sono stati particolarmente utili per il presente lavoro.

1. Argan G. C., *Il Tasso e le arti figurative,* in *T. Tasso,* Milano, Marzorati, 1957.
2. Banfi A., *Etica e religione in T. Tasso,* in *T. Tasso,* Milano, Marzorati, 1957.
3. Brand G. P., *Tendenze stilistiche nella Gerusalemme Conquistata* in «Studi Tassiani», no. 13, Bergamo, 1963.
4. Capuani A., *Torquato Tasso,* Milano, Treves, 1935.
5. Caretti L., *Ancora sul testo della Liberata* in *T. Tasso,* Milano, Marzorati, 1957.
6. Caretti L., *La poesia del Tasso* in «Studi Tassiani», 7, Bergamo, 1957.
7. Chiappelli F., *Studi sul linguaggio del Tasso epico,* Firenze, Le Monnier, 1957.
8. Chiappelli F., *Struttura inventiva e struttura espressiva nella Gerusalemme Liberata,* in «Studi Tassiani», no. 14-15, Bergamo, 1965.
9. Chiappelli F., *Clorinda,* in «Studi Tassiani», no. 4, Bergamo, 1954.
10. Chiappelli F., *Glosse ad alcuni stilemi del Tasso maggiore,* in «Studi Tassiani», no. 5, Bergamo, 1955.
11. De Ruvo M., *Sulla Gerusalemme Conquistata,* in «Humanitas», no. 12, dicembre 1950.
12. Di Benedetto A., *L'elaborazione formale della Gerusalemme Conquistata,* in «Giornale storico della letteratura italiana», fascicolo 452, IV trimestre, Torino, Loescher-Chiantore, 1968.

13. Di Benedetto A., *Aspetti del Tasso Lirico*, in «Studi Tassiani», no. 16, Bergamo, 1966.

14. Di Niscia G., *La Gerusalemme Conquistata e l'arte poetica di Torquato Tasso*, Bologna, Fava e Garagnani, 1889.

15. Di Pietro, *Il «Gierusalemme» nella storia della poesia tassiana*, Milano, «Vita e pensiero», 1951.

16. Firpo L., *Tasso e la politica dell'età sua* in *T. Tasso*, Milano, Marzorati, 1957.

17. Fubini M., *Metrica e poesia*, Milano, Feltrinelli, 1962.

18. Fubini M., *Studi sulla letteratura del Rinascimento*, Firenze, Sansoni, 1947.

19. Fubini M., *Il Tasso e i romantici*, in «Studi Tassiani», no. 1, Bergamo, 1951.

20. Fumarola A. A., *Umanità del Tasso*, Milano, Ceschina, 1938.

21. Getto G., *La Gerusalemme Conquistata*, in *T. Tasso*, Milano, Marzorati, 1957.

22. Getto G., *Di alcune immagini del «Decameron» nella «Gerusalemme Liberata»*, in «Studi Tassiani», no. 6, Bergamo, 1956.

23. Getto G., *La tragedia di Solimano*, in «Studi Tassiani», no. 9, Bergamo, 1959.

24. Getto G., *Interpretazione del Tasso*, Napoli, Ed. Scientifiche Italiane, 1951.

25. Jenni A., *Due note tassiane*, in «Studi Tassiani», no. 8, Bergamo, 1958.

26. Jenni A., *Il realismo borghese nella «Liberata» e il personaggio di Vafrino*, in «Lettere italiane», anno XII, no. 4, ott.-dic. 1960, Firenze, Olschki, 1960.

27. Lagomarzini A. M., *Il monte oliveto (nota al testo)*, in «Studi Tassiani», no. 13, Bergamo, 1963.

28. Lagomarzini A. M., *Prima inchiesta sul «Monte Oliveto»* in «Studi Tassiani», no. 10, Bergamo, 1960.

29. Moretti W., *Attualità della critica leopardiana alla Liberata*, in «Studi Tassiani», no. 12, Bergamo, 1962.

30. Mazzali E., *Tradizione retorica e tradizione poetica*, in *T. Tasso*, Milano, Marzorati, 1957.

31. Mazzoni G., *Tra libri e carte*, Roma, Pasqualucci, 1887.

32. Noero C., *Il notturno nella Gerusalemme Liberata*, in «Studi Tassiani», no. 14-15, Bergamo, 1965.

33. Pool F., *Desiderio e realtà nella poesia del Tasso*, Padova, Liviana, 1960.

34. Pool F., *Eroismo e umanità nella Gerusalemme Liberata*, in «Studi Tassiani», no. 8, Bergamo, 1958.

35. Ragonese G., *A proposito del primo e dell'ultimo Tasso*, in «Studi Tassiani», no. 3, Bergamo, 1953.

36. Sozzi B. T., *Nota sull'episodio di Olindo e Sofronia*, in «Studi Tassiani», no. 10, 1960.

37. Sozzi B. T., *La poetica del Tasso*, in «Studi Tassiani», no. 5, Bergamo, 1955.

38. Sozzi B. T., *La poetica del Tasso,* in *T. Tasso,* Milano, Marzorati, 1957.

39. Sozzi B. T., *Il magismo nel Tasso,* in «Studi Tassiani», no. 3, Bergamo, 1953.

40. Sozzi B. T., *La fortuna letteraria del Tasso,* in «Studi Tassiani», no. 4, Bergamo, 1954.

41. Sozzi B. T., *Nota sui «Dialoghi» del Tasso,* in «Studi Tassiani», no. 4, Bergamo, 1954.

42. Spoerri Th., *Renaissance und Barock bei Ariost und Tasso. Versuch einer Anwendung Wölfflin'scher Kunstbetrachtung,* Bern, Paul Haupt, 1922.

43. *T. Tasso, Gerusalemme Liberata,* in *Opere,* III, a cura di Bruno Maier, Milano, Rizzoli, 1963.

44. *T. Tasso, La Gerusalemme Liberata,* commento di Luigi Russo, Milano-Messina, Principato, nuova ristampa 1969, Ia ed. 1953, ma il comm. è, completato, quello del 1938.

45. *T. Tasso, La Gerusalemme Liberata,* riveduta nel testo e corredata di note critiche ed illustrata per cura di G. A. Scartazzini, Leipzig, Brockhaus, 1871.

46. *T. Tasso, La Gerusalemme Liberata col riscontro della Conquistata,* 3 voll., Padova, Alla Minerva, 1828.

47. *T. Tasso, La Gerusalemme Liberata e la Gerusalemme Conquistata,* ediz. integr. a raffronto a cura di F. Flora e E. Mazzali, 2 voll., Milano, Ed. Universitarie Malfasi, 1952.

48. *T. Tasso, Il mondo creato,* ed. critica con introduzione e note di G. Petrocchi, Firenze, Le Monnier, 1951.

49. *T. Tasso, Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico,* a cura di Luigi Poma, Bari, Laterza, 1964.

50. *T. Tasso, Delle opere non più stampate del signor T. T. raccolte e pubblicate da March'Antonio Foppa,* 2 voll., Roma, Giacomo Dragondelli, 1666.

51. Trombatore G., *Saggi critici,* Firenze, La Nuova Italia, 1950.

52. Ulrich L., *T. T. alle soglie del secentismo,* in «Studi Tassiani», no. 4, Bergamo, 1954.

53. Vailati M., *Il tormento artistico del Tasso dalla Liberata alla Conquistata,* Milano, Marzorati, 1950.

54. Venturini G., *A proposito di un'ottava del Tasso (Ger. XVI. 3),* in «Lettere italiane», XXI, 2, aprile-giugno 1969, Firenze, Olschki.

Finito di stampare il 10 febbraio 1973
per i torchi della
Arti Grafiche «La Malcantonese» - Agno